المكتبة الثقافية

١٢

فن الشعر

الدكتور محمد مندور

وزارة
الثقافة والإرشاد القومي
الاقليم الجنوبي
الادارة العامة للثقافة

المكتبة الثقافية
١٢

فن الشعر

الدكتور محمد مندور

وزارة
الثقافة والإرشاد القومي
الإقليم الجنوبي
الإدارة العامة للثقافة

الناشر

دار القلم

١٨ شارع سوق التوفيقية بالقاهرة

تصدير

لقد اعتمدت فى استخلاص العصارة التى ضمنتها هذا الكتيب ، العزيز على نفسى ، على نوعين من الدراسة ، أولها : الدراسة التاريخية لتطور الشعر عندنا وعند غيرنا من الدول ؛ لكى أظل مرتكزا على ما أنتجت البشرية فعلا من شعر . وثانيهما النظريات الأدبية والفنية ، والمذاهب التى ظهرت عبر التاريخ . وكل ذلك لكى أستخلص فى النهاية المقومات الأساسية التى لا يمكن أن ينهض الشعر بدونها طبقاً لأهدافه . فالشعر لا بد أن يثير فينا إحساسات جمالية وانفعالات وجدانية ، وإلا فقد صفته . ولتحقيق هذه الأهداف ، هناك عدة وسائل أو خصائص لا بد من توافرها فيه : كالوجدان فى مضمونه ، والصور البيانية فى تعبيره ، وموسيقى اللغة فى وزنه .

فإن كنت قد وفقت إلى ما قصدت إليه بفضل المنهج الذى اخترته ، كان هذا خير جزاء على ما بذلت من جهد فى استخلاص هذه العصارة ، وتقديمها إلى القراء عامة فى أبسط تعبير وأوضحه .

ودون أن أثقل صفحات الكتيب بهوامش أو مراجع مما لا يتفق وطبيعة هذه المكتبة الثقافية التى توخت الوزارة أن تكون فى متناول أكبر عدد من القراء ، وإن كان المتخصصون يمكن أن يجدوا فيها هم أيضا بغيتهم .

محمد مندور

الشعر وفنونه

لم يعد الحديث عن الأدب عامة ، والشعر بخاصة من البساطة واليسر على نحو ما كان عند أجدادنا السابقين من العرب ، بل أصبح من العجز أن نردد اليوم فى محاولة تعريفنا للأدب وفنونه ، أمثال تلك التعاريف الساذجة التى كان رددها أجدادنا مثل قولهم : « إن الأدب هو الإلمام من كل شىء بطرف » . وقولهم : « إن الشعر هو الكلام الموزون المقفى » . بعد أن أصبحت الثقافات العالمية تعج اليوم بمختلف الفلسفات الجمالية ومذاهب الأدب والفن ، حتى أصبح لزاما علينا أن نعيد فهمنا للأدب عامة والشعر بخاصة على ضوء تلك الثقافات العالمية حتى لا نظل متخلفين عن ركب الإنسانية العام .

ويحس من يريد أن يتحدث اليوم عن فن من فنون الأدب بحاجة جذرية إلى أن يبدأ من الكليات حتى يستطيع أن يرسى حديثه على أسس عامة ، تحدد وتوضح حقائق الأشياء ، كأنه يبدأ هذا الحديث بأبجدية الفن والأدب .

ومن هنا يجدر بنا أن نحاول أولا : الاتفاق على تعريف يجمع ما تصطلح الإنسانية اليوم على تسميته أدبا ، ويمنع ما لا

تعتبره داخلا فى الأدب من أنواع الكتابات الأخرى . فنقول : إن الأدب هو كل ما يثير فينا ، بفضل خصائص صياغته ، انفعالات عاطفية ، أو إحساسات جمالية .

والأدب لا يزال ينقسم ، كما قال العرب القدماء إلى شعر ونثر ، وإن تكن الفنون التى تنطوى تحت كل قسم تختلف اختلافا بيّنا عند الغربيين عنها عند العرب .

فالنثر — فى تقاليد الأدب العربى — كان لا يدخل فى مجال الأدب إلا إذا كان نثراً فنياً . . أى فى الغالب نثرا مصنوعاً كنثر الرسائل والخطب والمقامات والأمثال السائرة ، وذلك بينما يشمل النثر الأدبى عند الغربيين الكثير من الكتابات الفلسفية والتاريخية والاجتماعية، فضلا عن النثر فى معناه الضيق الذى يشمل القصة والأقصوصة والمقالة والسيرة والمسرحية ، وهو أدب أخذنا نحتذيه منذ نهضتنا المعاصرة حتى وجدت لدينا كل الفنون النثرية بينما اختفت فنون النثر العربى القديمة ، أو الكثير منها : كالمقامة وما إليها بعد أن تحلل نثرنا الحديث من الصنعة اللفظية التى كانت عماد تلك الفنون القديمة .

وأما الشعر فقد ميز الأوربيون فى مجاله ـ منذ عصر الإغريق القدماء ـ ثلاثة فنون كبيرة لكل منها خصائصه وأهدافه وهى :

شعر الملاحم والشعر التمثيلى والشعر الغنائى ، وذلك بينما لم يعرف العرب القدماء فى مجال الشعر غير فن واحد ، هو الفن الغنائى . حتى إذا اتصلنا بالغرب ودرسنا آدابه ، وتبينا فيها تلك الفنون المختلفة ، أخذنا نحاكيها كما فعلنا فى مجال النثر الأدبى، وذلك حين كان بعض تلك الفنون الشعرية الكبيرة، قد انقرضت فى الغرب، أو أخذت سبيلها نحو الانقراض، وحل النثر محل بعضها : كالشعر التمثيلى على حين مات البعض الآخر ولم يعد يستطيع ، الحياة بعد أن تطورت الإنسانية ، وأصبحت عاجزة عن أن تأتى فيه بمثل ما أتى الشعراء القدماء فى فجر الإنسانية ، ونعنى بذلك شعر الملاحم. وكأننا بذلك نود أن نعود فنمر بجميع المراحل التى اجتازها الأدب فى الغرب، وذلك بدلا من أن نجارى تطور الإنسانية العام. فندرك أن الشعر أوشك أن يصبح اليوم مقصوراً على الفن الغنائى، وأن التجديد والإبداع فى الشعر ، إنما يتركز اليوم فى هذا الفن، وأن معارك الشعر الأدبية، إنما تدور عند الغرب فى العصر الحديث حول وسائل وأهداف ذلك الفن الغنائى .

ومع ذلك ؛ فإنه على الرغم من تطور فنون الشعر على النحو الذى ذكرناه ، فإنه لا يزال من الأهمية بمكان أن نوضح ، وأن نتفهم أصول وأهداف كل فن من هذه الفنون ، لكى نستطيع فهم

مذاهب الأدب المختلفة ، ومدى انطباقها أو تأثيرها على كلٍّ من هذه الفنون ، كما ندرك أسباب نجاح كل مذهب فى السمو بأحد تلك الفنون دون الفنون الأخرى على نحو ما نلاحظه من أن المذهب الكلاسيكى مثلا ، قد أدى إلى تفوق الشعر التمثيلى تفوقا لم يستطع أن يلاحقه أو يدنو منه الشعر الغنائى عند الكلاسيكيين ، وذلك على حين نلاحظ على العكس ، أن الرومانسية قد أنتجت شعرا غنائيا يبذ فى قيمته الإنسانية والفنية ، الشعر التمثيلى الذى انتجه الرومانسيون ، كل هذا على حين فشل شعر الملاحم عند الفريقين بل عند جميع المحدثين .

أما شعر الملاحم فقد ازدهر فى فجر الإنسانية ، وهو الشعر الذى يقص أنباء المعارك والبطولة والأبطال على نحو ساذج خال من التعقيدات العقلية والفنية ، حتى ليظن أن الملحمتين اللتين تعتبران المثل الأعلى لهذا الفن ، وهما : الإلياذة والأوديسة ، لم يبتكرهما شاعر بعينه ، إنما ابتكر أجزاءهما المختلفة شعراء شعبيون متعددون ، ثم جاء هوميروس — إذا سلمنا بصحة وجوده التاريخى — فوعى فى ذاكرته كل تلك الأجزاء ، ولربما أضاف إليها أجزاء من ابتكاره ، ثم أخذ يجوب بلاد اليونان ومعه قيثارته أو ربابته منشداً على نغماتها تلك الأشعار الرائعة بما فيها

سحر البساطة و نضرة الجمال الذى يشبه جمال الطفولة ، حتى إذا جاء القرن الخامس قبل الميلاد ، رأى بيز ستراتوس حاكم أثينا ، أن يؤلف لجنة من الأدباء والشعراء لتدوين هاتين الملحمتين حفظا لهما من الضياع . ولما كان الخيال الشعرى قد احتفظ بذكرى هوميروس الشاعر الضرير، وتوارثت الأجيال أنباء شهرته الذائعة فقد نسبت الملحمتان إليه . وهما تقصان بعض أحداث تلك الحرب الضروس التى نشبت فيما بين القرنين العاشر والحادى عشر قبل الميلاد بين بلاد اليونان ومملكة طروادة فى آسيا الصغرى نتيجة لخطف باريس أحد أمراء طروادة لهيلانة زوجة منيلاوس الملك اليونانى أثناء رحلته البحرية إلى بلاد اليونان ، ولما كانت اللغة اليونانية عندئذ موحدة المستوى ، ولم تكن هناك لغة عامية، ولغة فصحى، كما كانت أوزان الشعر وأصوله موحدة فإن هذا الشعر لم يعتبر شعبيا بالنسبة إلى غيره من الشعر الثابت النسبة لشعراء معينين ، بل على العكس اعتبر التراث الأدبى الأول عند اليونان حتى رأينا شعراء التمثيليات يعترفون بأن مسرحياتهم ماهى إلا فتات تساقط من مائدة هوميروس .

وسار الزمن سيرته، وأخذت الثقافة تنمو، وبنموها أخذت الطبيعة الإنسانية تتعقد وتبتعد عن الطفولة الأولى ، كما أخذت

فنون الأدب الأولى — وبخاصة الشعر — هى الأخرى تتعقد وتبدأ فيها بوادر الصنعة اللفظية . ومع ذلك استطاع فرجيل شاعر الرومان أن يضع لبنى وطنه ملحمتهم ، وهى : الإنيادة التى تقص أنباء جدهم الأعلى البطل إنيوس وتأسيسه لمدينة روما ، وما كان له من معارك ومغامرات فى هذا العالم وفى العالم الآخر أيضا . وعلى الرغم من براعة فرجيل الفنية ، ونمو ثقافته وتفكيره ، فإن أدباء العالم كله لا يزالون يؤثرون الإلياذة والأوديسة على الإنيادة وذلك لسحر بساطتهما وجمال شعرهما التلقائى .

وفى العصور الحديثة حاول عدد من الشعراء فى اللغات المختلفة ، ابتداء من عصر النهضة حتى القرن التاسع عشر كتابة ملاحم ، لكنهم فشلوا جميعاً وطوى الزمن ملاحمهم فى جوف أمواجه ، ولم تعد الإنسانية تقرأ وتعجب إلا بالملاحم القديمة كالإلياذة والأوديسة والإنيادة فى الغرب والمهبراته والرميانا فى الهند والشاهنامه فى فارس .

والواقع أن الآداب الفنية فى العصر الحديث ، قد تركت فن الملاحم للآداب الشعبية . بل فى استطاعتنا أن نلاحظ أن العصر الحديث قد أخذت تختفى منه أيضاً الملاحم الشعبية وذلك باختفاء

شعراء الربابة المتجولين تدريجاً بعد أن تطورت الإنسانية وتعددت لديها وسائل التسلية الآلية، كالراديو وغيره بل بعد أن تعقدت الطبيعة البشرية بنمو الثقافة والتفكير الوضعي وانقضاء روح الطفولة الغضة بين البشر .

وهكذا نستطيع أن نسجل أن فن الملاحم انتقل بعد العصر القديم من الأدب الفني إلى الأدب الشعبي ، ثم انتهى به الأمر إلى الاختفاء فلم تعد الإنسانية تبتكر ملاحم جديدة وإن ظلت تطرب للملاحم القديمة فنية كانت أم شعبية بحيث يتضح لنا أن محاولة بعض شعرائنا المحدثين كتابة ملاحم إنما هو ضرب من المجازفة الذى يتنافى مع حقائق الأدب المعاصر ، بل حقائق النفس الإنسانية ، وما نظن أن أحداً منهم يستطيع أن يحيىء فى نفسه تلك الطفولة الغضة والسذاجة الساحرة التى يكمن فيها جمال الملاحم القديمة .

هذا والملاحظ أن الملاحم كانت تتناول معارك وبطولة الماضى السحيق الذى جعل منه الخيال الشعبي والرواية الشفوية ما يشبه الأساطير وخوارق الأمور . والعالم اليوم لم يعد يخترع أساطير ، كما أن اختراع الكتابة وتدوين التاريخ لم يعودا يسمحان بتحويل أحداث الماضى إلى خوارق وأساطير . ومن باب أولى

أحداث الحاضر بحيث يستطيع أحد شعرائنا المعاصرين أن ينظم قصيدة قصصية أو حماسية طويلة عن حرب فلسطين مثلا دون أن نستطيع إدخالها فى فن الملاحم الذى تميز بخصائصه المحددة التى لم يعد يجهلها أحد من عامة الأدباء والدارسين فى الغرب .

هذا وقد ترجم سليمان البستانى إلياذة هوميروس شعراً ، وكتب لها مقدمة ضخمة عن الشعر ونشأته وفنونه وأوزانه ، لكننا نلاحظ أن هذه المقدمة هى التى تقرأ اليوم أكثر مما تقرأ الترجمة، وذلك لجهامة الأسلوب الذى استخدمه، وبعده عن سحر الأصل اليونانى وسذاجته . كما ترجمت هى وغيرها من الملاحم القديمة إلى اللغات الأوربية الحية كافة . ومن بين تلك التراجم النثرية والشعرية ما يقارب الأصل فى جماله ، لكنه لا يلحق به ، ومع ذلك فباستطاعة القارىء لترجمة إنجليزية أو فرنسية - فضلا عن الأصل اليونانى أن يتبين عناصر السحر فى تلك الملاحم وملامح تلك السذاجة الغضة التى تتفتح لها النفس ، بل باستطاعتنا أن نحيل السامع لحسن الحظ إلى عدة ترجمات ودراسات ظهرت حديثا فى لغتنا العربية عن الملاحم القديمة ، مثل : الترجمة الدقيقة التى نشرها الأستاذ أمين سلامه للإلياذة فى مطبوعات «كتابى» ومثل ترجمة ودراسات أديبنا الكبير الأستاذ درينى خشبة لأشعار هوميروس،

وأساطير اليونان الأقدمين ، ومثل التراجم التي صدرت لبعض ملاحم الشرق ، مثل : ترجمة أستاذنا المرحوم عبد الوهاب عزام لشهنامة الفردوسي ، والمحاولات التي بذلت لترجمة المهباراته .

ولا أدل على السذاجة الساحرة لتلك الملاحم من أن نرى هوميروس مثلا لايحاول أن يستقصي وصفا ، أو يحلل نفساً بشرية أو موقفا إنسانيا ، بل يقذف تلقائيا بصفة أو يلون صوراً عابرة ، ومع ذلك يوحي بأسمى خصائص الجمال وأقوى عناصر التأثير . فهو مثلا يتحدث عن هيلانه مثال الجمال الأعلى التي كانت السبب في نشوب الحرب بين طروادة وبلاد اليونان ، كما يتحدث عن أندروماك زوجة هيكتور التي سبت الرجال بجمالها ، ومع ذلك لا يصف جمال هيلانه إلا بصفة واحدة يلصقها باسمها وتتكرر الصفة نفسها مع الاسم كلما جرى في شعره ، وهذه الصفة هي « عمق الحزام » فاسم هيلانة لا يرد إلا مردفاً بقوله « ذات الحزام العميق» وأندروماك لا يرد اسمها إلا مردفاً بصفة لا تتغير وهي « ذات الذراع البيضاء » وأما ما دون ذلك من مواضع الفتنة والجمال عن هيلانة أو أندروماك فذلك ما لا يشير إليه هوميروس مكتفيا بتكرار اسميهما مردفاً بكل منهما الصفة الخاصة به بحيث يولد فينا هذا التكرار إحساساً عميقا بالجمال .

ويطلق هذا الإحساس العنان للخيال لتصور ما شاء من مواضع الفتنة والجمال .

وأما عن فن هوميروس الخاطف فى تصوير الحالات النفسية المعقدة بوساطة صور حية خاطفة دون تمهل عند التحليل النفسى أو الأخلاقى المعقد ، فلسنا نجد له مثلا خيراً من موقف إنسانى شعرى رائع صوره هوميروس فى الأغنية السادسة من الإلياذة . حيث قص قصة وداع هيكتور بطل طروادة وزوجته الجميلة المحبوبة أندروماك ذات الذراع البيضاء قبل انطلاقه إلى المعركة التى لقى فيها حتفه . ولم تكن أندروماك تجهل خطورة تلك المعركة التى كان زوجها سيلقى فيها أخيل بطل اليونان « أخيل ذا القدم الخفيفة » ، وتشفق عليه من الموت الذى يتهدده ومع ذلك لا تريد أن تنال من شجاعته ومن ثقته بنفسه بإظهار الجزع فهى تتجلد ، لكن الجلد يخونها عندما يتناول أخيل من بين ذراعيها ابنهما الصغير لكى يقبله ثم يرده لأمه ، فى هذه اللحظة الحاسمة تظهر قدرة هوميروس الخارقة رغم بساطتها وانحصارها فى صورة حسية خاطفة لقطتها ريشته جمعت فيها العواطف والانفعالات التى كانت تصطرع فى نفس أندروماك فى تلك اللحظة ، وهذه

الصورة هى قوله : « ورد إليها هيكتور الطفل فتلقته بابتسامة تبللها الدموع » .

وأما عن خصائص الصياغة الشعرية ، فقد انفرد فيها أيضاً هوميروس بوسائل تلقائية ساذجة هى مع ذلك غزيرة الشاعرية. ومن أبرز تلك الخصائص استخدامه لنوع من الصفات التى يسميها النقاد المحدثون بصفات « الماهية » Epithetes de nature وبيان ذلك أن الصفات فى اللغات كافة : ليست كما نظن مجرد أدوات لتمييز شىء عن آخر ، مثلما نقول : رجل أبيض لنميزه عن الرجل الأسود أو الأصفر ، إنما هناك نوع آخر من الصفات لا تستخدم للتمييز ، بل تستخدم لإظهار الماهية : أى أنها صفات ملازمة لطبيعة الشىء الموصوف مثل قولنا مثلا « الله الخالد الباقى » فصفتا الخالد والباقى لا تستخدمان هنا لتمييز إله خالد باق عن إله غير خالد ولا باق ، إنما تستخدمان لإظهار طبيعة أو ماهية الله ، وقد أحس هوميروس بهذه الحقائق اللغوية فأكثر من استخدام صفات الماهية التى تكسب شعره قوة وجمالا ساذجاً كقوله : « البحر المالح » وككل تلك الصفات التى يلحقها بأبطاله لإظهار بعض خصائصهم لا لتمييزهم عن غيرهم .

وها هو ذا وصف هوميروس لبدء المعركة ، كما حكاه في الأغنية الرابعة من هذه الملحمة مأخوذاً عن ترجمة الأستاذ أمين سلامة :

بدء المعركة :

« وكما يضرب البحر الثائر الشاطىء الصاخب موجة بعد موجة مسوقا بالريح الغربية ، فترفع الأمواج رأسها على سطح اليم أولا كالصخرة العالية ؛ ثم تتكسر بعد ذلك على الشاطىء مدوية بصوت كقصف الرعد نائرة زبدها من الماء الملح . . هكذا تحركت فرق الدانيين فى ذلك اليوم ، صفا بعد صف ، دون توقف ، إلى القتال . وأصدر كل قائد أمره إلى رجاله ، بينما تقدم الباقون فى صمت ، وما كان يخيل إليك أن لتلك الجموع المتحركة أى صوت ، بل كانوا جميعا صامتين كأنهم يخافون قادتهم ، وكانت الدروع المرصعة تتلألأ على جسم كل رجل ، وهم يسيرون . أما الطرواديون فكما تقف النعاج فى جماعات لا تحصى فى ساحة أحد الأثرياء ليحلب لبنها الأبيض، وتثغو دون هوادة، كلما سمعت أصوات حملانها ، هكذا أيضا ارتفع صياح الطرواديين فى جميع صفوف الجيش الفسيح ؛ لأنهم لم يكونوا كلهم يتكلمون لغة

واحدة ، بل خليطاً من اللغات ، وقد جمعوا من بلاد كثيرة يدفعهم « أريس » كما كانت الربة « أثينا » المتألقة العينين تدفع الآخيين الأغارقة وتدفعهم معها آلهة « الهلع » و «الشغب» و «الشقاق» ، وكانت الأخيرة — التي لا تهدأ ثائرتها — هي شقيقة ورفيقة « أريس » قاتل البشر ، وكانت تبدو قصيرة القامة في أول الأمر حتى إذا اعتدلت في وقفتها طاول رأسها السماء ووطئت قدماها الأرض في وقت معاً ! وإنها لتشعل الآن روح البغضاء الشريرة ، وهي تطوف بين الجموع لتزيد في أنات الرجال .

فلما التقى الجيشان الآن ، وأصبحا في مكان واحد ، التحما معاً بالتروس والرماح ، وكان المحاربون جميعاً يرتدون دروعاً من البرونز ، فاصطكت التروس المطعمة بعضها مع بعض ، وارتفع رنينها الصاخب . وبعد ذلك سمع صوت الأنين وصيحات النصر في وقت واحد من القاتلين والمقتولين ، وفاضت على الأرض الدماء . وكما يحدث عندما تتدفق سيول الشتاء هابطة من الجبال من ينابيعها العظيمة إلى مكان يلتقي فيه واديان ، فيجتمع فيضها القوي ليصب في مضيق عميق ، ويسمع الراعي صخبها من بعيد وسط الجبال - هكذا أيضاً ارتفع الصياح والصخب من التحام أولئك وأولئك في القتال . وكان أنتيلوخوس « أول من قتل

محاربا طرواديا فى كامل عدته الحربية ، رجلا عظيما من مقاتلى الصفوف الأولى ، هو : «أنجيبولوس بن «ثالوسيوس» وقد ضربه الأول على قرن خوذته المزينة بخصلة من شعر الخيل ، فانطلق الرمح إلى داخل جبهته،ونفذت السن البرونزية داخل العظم ، فخيم الظلام على عينيه وسقط فى الصراع العنيف محطما،كالجدار . وإذ ذاك أمسك « اليفينور » بالقتيل من قدميه ـ وكان هذا ابن « خالكودون » وقائد « الأبانتيس » ذوى النفوس العالية ـ وحاول جذبه من تحت السهام جاعلا همه أن يجرده من درعه بمنتهى السرعة ، لكن لم تلبث محاولته هذه غير فترة وجيزة ؛ إذ بينما كان يسحب الجثة أبصر به « أجينور » العظيم النفس . ولما كان جنبه بدون وقاية وهو منحن أهوى عليه هذا برمحه ذى الطرف البرونزى فقطع أوصال أطرافه . وفى الحال فاضت روحه ، وانهال على جثته سيل مرير من الطرواديين والآخيين ، وشرعوا كالذئاب يقفزون الواحد فوق الآخر ، وراح الرجل منهم يدحرج الرجل على الأرض » .

* * *

وأما فن الأدب التمثيلى ، فقد كان يصاغ هو الآخر عند اليونان الأقدمين شعراً،سواء منه المآسى والملاهى ، بل كان يجمع

فيه بين الشعر والغناء والموسيقى والرقص حيث ترى أجزاء المسرحية الإغريقية القديمة، تتكون من مشاهد حوارية، وأغنيات للجوقة مصحوبة بحركات من الرقص البدائى ونغمات موسيقية ساذجة، وتتعاقب هذه الأجزاء المختلفة الواحدة بعد الأخرى حتى نهاية المسرحية.

وعندما بدأت حركة البعث الأوربى فى القرن الخامس عشر، وعاد الأوربيون إلى الأدب الأغريقى القديم يحتذونه، بل يستمدون منه مواضيع مسرحياتهم - رأيناهم فى أول الأمر يجمعون فى المسرح بين الحوار وبين المقطوعات الغنائية، لكن هذا النوع من المسرحيات لم يدم طويلا فلم تلبث الكلاسيكية أن تكونت، وفيها انفصل فن التمثيل القائم على الحوار عن الغناء، وإن ظلت المسرحيات الجدية والهزلية تنظم شعرا على نحو ما نلاحظ عند كورنى وراسين وموليير فى فرنسا مثلا.

وإذا كانت الآداب الأوروبية، قد شهدت بعد ذلك محاولات للعودة إلى الجمع بين الحوار والغناء فى المسرحية الواحدة، كالڤودڤيل فى بعض مراحلها التاريخية فإن التطور النهائى، قد انتهى إلى الفصل بين المسرحيات الغنائية والمسرحيات التمثيلية فصلا نهائيا، حتى أصبحت المسرحيات الغنائية الموسيقية كالأوبرا والأوبرا كوميك

والأوبريت ، لا تدخل الآن فى الأدب وتاريخه ، إنما تدخل فى الموسيقى وتاريخها باعتبار أن العنصر الموسيقى هو الذى يطغى عليها ويعطيها كل قيمتها الفنية على حين يضمر فيها الحوار، وتضمر قيمة التمثيل وتصبح قيمتها ثانوية إلى حد أن نرى الكثير من المشاهدين يستمعون إلى أوبرا أو أوبريت مكتوبة بلغة لا يعرفونها ومع ذلك لا يكادون يفقدون شيئاً من المتعة الفنية المنبعثة عنها . وتنوعت المسرحيات الغنائية فأضاف بعضها الرقص إلى الموسيقى والغناء ، وأضاف البعض الآخر أجزاء من الحوار التمثيلى إلى الغناء الذى يظل دائماً وسيلة الأداء الغالبة .

ومنذ أن انفصل الغناء عن الحوار التمثيلى ، كان من الطبيعى أن يتطور هذا الحوار ، ويتجه نحو النثر بدلا من الشعر حتى رأينا بعض الرومانسيين من كبار الشعراء ، كألفريد دى موسيه نفسه يؤثرون النثر لكتابة مسرحياتهم . وباستمرار تطور الأدب التمثيلى واتجاهه نحو الواقعية وظهور ما يسمى بالدراما الحديثة أخذ النثر يطغى على الشعر فى لغة المسرح بحيث يندر فى العصر الحديث أن نجد أدباء كباراً يكتبون مسرحيات شعرية . وإذا كنا نجد مثلا فى فرنسا المعاصرة إدمون روستان ونفراً قليلا غيره ممن يكتبون مسرحيات شعرية ، فإننا نجد أن الأغلبية

الساحقة من الأدباء المعاصرين يكتبون مسرحياتهم نثرا ، ولا غرابة فى ذلك فالشعر متاع الخواص ، كما أن لغته وقيوده تبعد بالحوار عن الطبيعية المطلوبة وكثيراً ما تؤدى إلى ضعف الحركة الدرامية والى تغلب النزعة الغنائية أو الخطابية على الحوار ، وتمنعه عن الغوص وراء الحقائق النفسية أو المفارقات الدقيقة فى مبادىء الأخلاق ومواصفات المجتمع وبخاصة بعد أن أخذت الدرامة الحديث تحل محل التراچيديا القديمة ولم تعد تقتصر على اختيار شخصياتها من بين الملوك والأبطال وأعلام المجتمع ، بل أخذت تعرض مآسى الناس عامة ، وتختار من بينهم شخصياتها كما نشاهد مثلا ، ابسن وشو وتشكوف .

وإذا كان بعض كبار شعرائنا المعاصرين كشوقى وعزيز أباظة قد كتبوا بعض المسرحيات الشعرية فإن محاولاتهم قد استهدفت للكثير من النقد على الرغم من قوة الشاعرية ، كما أن نجاحها المسرحى ظل محدوداً .

* * *

وأخيراً هناك فن الشعر الغنائى ، وهو شعر القصائد والمقطوعات ، وهو إذا كان قد اتخذ عند العرب صورة محدودة ثابتة هى القصيدة ذات الوزن الواحد والروى الواحد والقافية

الواحدة والمستقلة الأبيات ، فإنه قد اتخذ عند الغربيين منذ القدم صورا وأشكالا متباينة ، وكان لكل صورة تركيبها الموسيقى الخاص ، كما ارتبطت بعض التركيبات الموسيقة بالأغانى الشعرية المختلفة ، فلأغانى الحماسة والنصر مثلا تركيب موسيقى يختلف عن أغانى الغرام ، أو أغانى الرعاة أو الأغانى الريفية وإذا كانت النزعة الذاتية قد غلبت على الشعر العربى فإن الشعر الغنائى عند الغرب قد جمع بين الذاتية والموضوعية ، بل إن هناك من القصائد التعليمية الطويلة ما يرتفع إلى ذرى الشعر ، كقصيدة « الأعمال والأيام » لهزيود اليونانى وقصيدة « طبيعة الأشياء » للوكريتوس الرومانى وذلك بفضل خصائص صياغتها الشعرية .

هذا والملاحظ أن الشعر الغنائى كان يتغنى به فعلا فى فجر الإنسانية سواء عند العرب أو الافرنج وكلمة Lirigue الغربية مشتقة من كلمة Lyre أى « عود » . وفى موسوعة الشعر العربى وهى كتاب الأغانى نجد المؤلف يورد المقامات الموسيقية الخاصة لكل قصيدة وإن تكن اصطلاحاته قد أصبحت بالنسبة إلينا طلاسم ليس من السهل حلها ، وإذا كان هذا النوع من الشعر قد تطور فى الشرق والغرب من الغناء إلى الإنشاد بل وإلى القراءة الصامتة ، فإن العنصر الموسيقى المتمثل فى الوزن والإيقاع

والانسجامات الصوتية لا يزال بالغ الأهمية فى هذا الشعر ، بل وأخذت أهميته تزداد فى أواخر القرن التاسع عشر حتى رأينا الرمزيين يقولون إن الشعر موسيقى قبل كل شىء ، وأن العنصر الموسيقى فيه يبذ فى الأهمية المعانى والعواطف والصور الشعرية ذاتها باعتبار أن الموسيقى هى أقوى أداة للإيحاء، والشعر عندهم إيحاء أكثر منه تعبيرا لغويا صريحا واضحا .

هذا والملاحظ كما سبق القول أن فن الشعر قد أوشك فى العصر الحاضر أن ينحصر فى هذا النوع الغنائى بعد أن اختفى شعر الملاحم وبعد أن حل النثر محل الشعر فى الأدب التمثيلى .

وبعد الفراغ من هذا الاستعراض السريع لتطور فنون الشعر، ننتقل إلى استعراض مماثل لتطور فلسفة الفن عامة والشعر بخاصة لنرى كيف ساير التطور التاريخى السابق .

التطور الفلسفى :

الكلمات التى يسمى بها الشعر فى اللغات الأوربية الحديثة مأخوذة كلها من الكلمة اليونانية القديمة Poetica وهذه الكلمة الأخيرة مشتقة بدورها من الفعل اليونانى Poiein ومعناها « يعمل » أو « يصنع » أو « يخلق » ، وعلى هذا الأساس يكون

معنى « الشعر » الاشتقاقى عنـدهم « الخلق » أو الإبداع ، ومع ذلك نرى الفيلسوف الأول أرسططاليس يرجع الشعر ، بل الفنون الأخرى كافة إلى ما يسميه بالمحاكاة : أى محاكاة الطبيعة وواقع الحياة بشتى الوسائل التى تملكها الفنون المختلفة ، وهى فى حالة الشعر اللغة والموسيقى . وعند الفهم الصحيح لنظرية المحاكاة كما تحدث عنها أرسطو لا نجد هناك تعارضاً بين معنى الشعر الاشتقاقى وحقيقته القائمة على المحاكاة ، فأرسطو لم يقصد هو ولا غيره من المفكرين القدماء والمحدثين إلى القول بأن المحاكاة الفنية نقل آلى أو شبه آلى عن الطبيعة أو الحياة ، ومثل هـــذا النقل هو وحده الذى تنتفى معه صفة الخلق والإبداع فى الشعر بخاصة والفنون عامـة . فالفنان أو الشاعر لا ينقل عن الطبيعة أو الحياة رأساً وبطريق مباشر آلى ، وإنما ينقل عن الصورة التى تنعكس فى نفسه عن بعض مشاهد الطبيعة أو الحياة ، ولا أدل على ذلك من أن أرسطو لم يحصر المحاكاة فيما هو واقع فى الطبيعة والحياة ، بل رأى أنهـا كثيراً ما تـكون محاكاة لما يمكن أن يكون أو لما يجب أن يكون ، ولا يمكن أن تقتصر على ما هو كائن ، وعلى هـذا الأساس يميز أرسطو بين التاريخ والأدب ، فالتاريخ يتقيد بما كان بينما الأدب يحق له ، بل يجب أحياناً أن يعمل فيما كان من الممكن أن يكون ،

ولذلك يبحث الأدب عن العام المشترك بينما ينحصر التاريخ فى الخاص المفرد ، فهو قد يصور مثلا استبداد «نيرون» ولكنه لا يصور الاستبداد فى ذاته منطلقاً من إطارى الزمان والمكان ، ولذلك يقدم التاريخ أفراداً وشخصيات بينما يستطيع الأدب أن يقدم نماذج بشرية . وفى كل هذا ما يفسح المجال أمام الأدب عامة للخلق والإبداع بحيث تقترب حقيقته عند أرسطو من المعنى الاشتقاقى للفظة الشعر فى لغة أرسطو نفسه ، أى اليونانية القديمة وهو معنى الخلق والإبداع .

على أنه يلوح لنا أن أرسطو عندما أرجع الشعر إلى محاكاة الطبيعة والحياة إنما كان ينظر إلى فنين بالذات من فنون الشعر : وهما فن الملاحم وفن التمثيليات الشعرية ، أى الفنين الموضوعيين قبل كل شىء ، وذلك بدليل أنه لم يتحدث عن فن الشعر الغنائى فى كتابه الذى تحدث فيه عن الشعر عامة وهو كتاب : «الشعر» إذ نراه يكتفى بأن يقسم الشعر إلى فنونه الثلاثة ثم يغفل بعد ذلك الحديث عن الشعر الغنائى ، ليأخذ فى تفصيل القول عن الفنين الآخرين اللذين يستقيم فهمهما أو يمكن أن يستقيم على ضوء نظرية المحاكاة باعتبار أن الملاحم والمسرحيات تعرض قطاعات من الحياة ، أى تحاكيها بالمعنى الواسع للمحاكاة سواء أكانت تلك

انقطاعات من الماضى كما كان الحال فى الملاحم والتراجيديات أو من الحاضر كما كانت الحال فى الكوميديات وبخاصة كوميديات أريستوفان .

وعلى ضوء هذا التفسير نستطيع أن نفهم كيف أن الفلسفة الأدبية الكلاسيكية التى تقيدت بآراء أرسطو فى الفن وبنظريته عن المحاكاة قد اتجهت وأنتجت بنوع خاص فى فن موضوعى من فنون الشعر كفن الشعر التمثيلى ، كما نستطيع أن نفهم كيف أن الرومانسية التى تمردت على الكلاسيكية وعلى فلسفة أرسطو فى الفن عامة والشعر بخاصة قد اتجهت وأنتجت بنوع خاص فى فن الشعر الغنائى الذى تفوقت فيه وجعلت أساسه الفلسفى التعبير لا المحاكاة ، فالشعر عند الرومانسيين تعبير عن الذات الشاعرة قبل كل شىء . ومن الغريب أن نلتقى هنا مع الرومانسية عندما ننظر فى المعنى الاشتقاقى لكلمة « شعر » فى لغتنا العربية إذ من الواضح أن الشعر من الشعور ، أى أنه هو ما أشعرك كما كان يقول شاعرنا الكبير عبد الرحمن شكرى وإخوانه من رواد التجديد فى شعرنا العربى المعاصر ، إذ نلاحظ أن دعوتهم ، تلك لم تكن إلا رجوعا إلى المعنى الاشتقاقى للفظة « شعر » فى لغتنا العربية ، وإن يكن من الواضح أن اتصالهم بالشعر الغربى الغنائى

هو الذى ردهم إلى هذا المعنى الاشتقاقى الخالد .

كان الرومانسيون إذن هم العامل الفعال فى تغيير الأساس الفلسفى للفنون عامة والشعر بخاصه من المحاكاة إلى التعبير ، وبفضلهم قوى الشعر الغنائى بينما أخذ الشعر الموضوعى يتراجع ، وبخاصة فى الفن الأدبى التمثيلى ليخلى مكانه للنثر .

وإغفال أرسطو الحديث عن الفن الغنائى فى كتابه عن «الشعر» عامة لا يزال موضع مناقشات وتكهنات بين المفكرين والباحثين ، فنهم من يرجح ما أشرنا إليه من عدم تمشى الشعر الغنائى باتجاهاته كافة مع نظرية المحاكاة التى جعلها أرسطو أساسا للشعر بخاصة والفنون عامة ، بينما يرى البعض الآخر أن أرسطو إنما أغفل الكلام عن الشعر الغنائى فى كتابه : «الشعر» لأنه رأى أن الشعر الغنائى أدخل فى مجال الموسيقى وألصق به من مجال الأدب . ويزعم أصحاب هذا الرأى أن أرسطو لم يكن يؤمن بأن الشعر الغنائى نفسه يخرج عن مجال المحاكاة بدليل أن شعراء الإغريق ومفكريهم السابقين عليه كانوا أنفسهم يرون أن الشعر كله ضرب من المحاكاة . وباستطاعتنا أن نعثر فى أقوالهم على مايؤيد هذا الرأى مثل قول شاعرهم الغنائى سيمونيدس إن : «الرسم شعر صامت والشعر تصوير ناطق» ، وواضح من هذه العبارة أن

الشعر عند سيمونيدس شبيه بالرسم ، ومن البديهى أن الرسم يسهل إرجاعه إلى المحاكاة ، ولكننا نحسب أن مثل هذا القول إنما يصح على الشعر الوصفى ، بينما يصعب تطبيقه على الشعر الوجدانى الذى يبدو لنا أن أساسه الفلسفى هو حاجة الشاعر إلى التعبير لا ميله الغريزى إلى المحاكاة ، وذلك ما لم ندفع الجدل إلى حد السفسطة الميتافيزيقية . فنزعم أن التعبير عن الوجدان ما هو إلا تصوير لحالات نفسية ومحاكاة لها .

ونحن إذ نفرغ إلى أن الشعر الغنائى بنوع خاص قد أصبح أساسه الفلسفى ، منذ الرومانسيين ، الحاجة إلى التعبير لا الميل الغريزى إلى المحاكاة . ننتقل إلى النظر فى هدف هذا التعبير لنرى هل هدفه كما يرى الفيلسوف كروتشى التنفيس عن الذات الفردية دون نظر أو اعتبار إلى الجمهور المتلقى ، أى أن الفنان يبدع لنفسه أولا وينفس عن عاطفته قبل أن يخاطب الجمهور وبذلك نعثر على الأساس الفلسفى لما سميناه الشعر المهموس ، أم أن الفنان يبدع كما قال تولستوى ليخاطب الغير ويعديه بمثل حالته النفسية التى يعبر عنها ، وبذلك نجد أساسا فلسفيا لما يسمونه بالشعر الخطابى أو شعر المحافل ذى النغمات الرنانة الجهورية .

وإذا فرغنا إلى أن الشعر الغنائى تعبير عن الوجدان ، ليشفى

الشاعر نفسه به ، أو ليخاطب الغير وينقل إليه عدوى نفسه ، فلا بد أن ننظر بعد ذلك فى طبيعة هذا الوجدان، وهل هو الوجدان الفردى فحسب ، أم من الممكن أن يكون أيضا الوجدان الجماعى بحيث لا يتحدث الشاعر عن آلامه وآماله وأشواق روحه الخاصة فحسب ، بل يتحدث أيضا عن آمال شعبه وآلامه وأشواق روحه ،باعتبار أن وجدان الشاعر لا يمكن أن يكون ذاتيا خالصا فى الأحوال العادية وفى غير حالات الانعزال أو الانطواء المرضى أو الأثرة المسرفة أو الغفلة التى لا تجعله يدرك أن وجدانه جزء من وجدان مجتمعه متأثر به مؤثر فيه ، وأن الشاعر مهما كانت أصالته إنما يتكون من رواسب ماضيه وماضى قومه وإشعاع حاضرهم وإرهاصات مستقبلهم .

ولا بد لنا أيضا من أن ننظر بعد كل ذلك فى وسائل التعبير وطرائقه ، وهل يكون هذا التعبير بالطريق المباشر وبالأسلوب التقريرى الذى يكشف به الشاعر عن ذات نفسه ويعرضها عارية محالة إلى عناصرها الأولية على القراء والسامعين ، كما يفعل الرومانسيون ، أم يحسن به أن يلجأ إلى الصورة والرمز فلا يفصح عن حالته النفسية ، بل يلتقط صوراً ترمز لتلك الحالة كما يفعل الرمزيون وبذلك نعود الى قول سيمونيدس ، إن الشعر

تصوير ناطق ، أو كما يقول بعض نقادنا العرب القدماء تصوير بيانى .

واذا فرغنا الى أن الشعر عامة ، والغنائى خاصة تصوير بيانى يجب أن ننظر فى مجالات هذا الشعر ، وهل للشعر كواحد من الفنون التعبيرية المتعددة مجال خاص كما حاول أن يثبت الناقد الألمانى الكبير « لسنج » فى كتابه : « لاوكون » أم أن كل المجالات مباحة له حتى ولو اختلفت وسيلته عن وسائل الفنون الأخرى كما يريد بعض الفلاسفة والنقاد المحدثين بحيث يحق للشاعر أن يلج جميع الميادين دون أن يخشى التخلف فى قوة التعبير والإيحاء عن غيره من الفنانين كالمصورين والنحاتين والموسيقيين .

وأخيراً لا بد أن نواجه مشكلة الصورة الشعرية التى كثيراً ما تقوم على المجازات والتشبيهات والاستعارات لننظر فى وظيفة هذه الصورة وهل هى مخاطبة الحواس فحسب بأن يستند التشبيه الى جامع من المظهر الشكلى ، أم يخاطب الروح فيكون الجامع بين المشبه والمشبه به هو لواقع النفسى لكليهما ، وبذلك ننتقل الى الطرائق الرمزية فى التعبير على نحو ما نحس فى قول شاعر كبير مثل : رابندانات طاغور « السكون المشمس » ؛ اذ من الواضح أنه لا يشبه هنا السكون بالإشماس ولا يصفه به وإنما

يشبه وقع ذلك السكون المبهج فى نفسه بوقع ضوء الشمس المشرقة؛ لأن المقصود بالتصوير البيانى هو الإيحاء لا الإخبار ، وهنا تجرنا نظرية الإيحاء الى النظر فى موسيقى الشعر ومدى أهميتها فى التعبير الشعرى ، هل هى جوهرية كما يزعم الرمزيون أم أنها مجرد وسيلة كغيرها من وسائل التعبير الشعرى .

كل هذه رؤوس مسائل نرجو أن نعالجها فى الأبواب القادمة مع ضرب أمثلة منتقاة من الشعر العالمى والشعر العربى على السواء وتحليل تلك الأمثلة وتطبيق النظريات الجمالية المختلفة عليها .

الشعر بين الإلهام والمحاكاة

لقد عرف اليونان القدماء الذين يعتبرون رواد الشعر العالمي منبعين أساسيين للشعر، قالت بأحدهما الأساطير الشعبية التي زعمت أن للشعر إلها يوحي به هو أپوللو، وربات لكل فن من فنونه كانوا يسمونها «الميز» فللشعر التراجيديا ربة، ولشعر الكوميديا ربة، وللشعر الغنائي ربة ثالثة، وباستطاعتنا أن نجد شبيها لهـــذا التصور الشعبي عند الكثير من الشعوب القديمة: فالعرب القدماء كانوا يعتقدون أن لكل شاعر شيطاناً في مثل قولهم « لولا هبيد ما كان لبيد ». وإذا كان اليونان القدماء قد تصوروا أن لآلهة الفنون جبلا تقيم فيه هو جبل « البرناس » فإن العرب قد زعموا أن شياطين الإلهام تأوى إلى واد في بلادهم سموه وادي « عبقر » ومنه اشتقت لفظة « العبقرية » التي تعتمد على الإلهام.

ولقد اعتنق أفلاطون هذا الخيال الشعبي في فلسفته أخذاً عن أستاذه سقراط الذي كان يؤمن ويبشر بالوحي والإلهام، ويزعم أنه كان يتلقى هـــذا الوحي عن عرافة الإله أپوللو التي تقوم على معبده في مدينة «دلفوس». وقد نمى أفلاطون نظرية الإلهام

كمنبع للشعر فى عدد من محاوراته وبخاصة فى محاورة « إيون » ولكن هذا الاتجاه الغيبي لم يلبث أن عفى عليه أرسطو بفلسفته العقلية الخالصة ، فرأيناه فى كتابه عن « الشعر » يجعل منبعه كما قلنا المحاكاة : أى محاكاة الطبيعة وواقع الحياة بالمعنى الواسع لهذا الاصطلاح . وبتخلى أرسطو عن نظرية المثل الأفلاطونية لم يعد الشعر محاكاة لتلك المثل! وإن كان أرسطو قد قرر أن تلك المحاكاة يمكن أن تكون لما يجب أن يكون لا لما هو كائن أو محتمل أن يكون فحسب ولكن دون تقيد بعالم المثل الذى يمكن أن يفتح الباب لما سماه أفلاطون وسمته الشعوب القديمة بالإلهام ، بينما يسميه علماء التحليل النفسى المحدثون كما سنرى بـ « اللاوعى » أى مخزونات العقل الباطن ومكبوتاته التى تنطلق من مكامن النفس الخفية فيما يشبه فيض الإلهام .

ولما كان أرسطو يكاد يكون المفكر الوحيد الذى لم تمت مؤلفاته ، بل ظلت حية نامية مؤثرة ، بل مسيطرة خلال القرون الوسطى ذاتها وبعد ركود الثقافة الإنسانيـــة القديمة حيث لم تجد فيه الديانات السماوية الموحدة كالمسيحية والإسلام اللتين سيطرتا سيطرة كاملة على جميع نواحى الحياة الفكرية والعاطفية

والفنية خـلال القرون الوسطى ما يتعارض مع تعاليمهما ، بل على العكس وجدت فى فلسفته العقلية ومنطقه ما يعين على تأييد مبادئهما الروحية بالحجج العقلية ، مما ثبت سيطرته ونماها ، بحيث نلاحظ أنه عندما ابتدأت حركة البعث العلمى بأوروبا ابتداء من القرن الخامس عشر الميلادى كانت فلسفة أرسطو لا تزال حية مؤثرة . وبقوة القصور الذاتى ظلت هذه الفلسفة مسيطرة أيضا فى عصر البعث ثم فى عصر النهضة التى تلته وازدهرت فى القرن السابع عشر : قرن الكلاسيكية الأدبية الفنية ، بينما ظلت فلسفة أفلاطون منزوية حتى القرن التاسع عشر حيث بعثها الرومانسيون ومكنوا لها ، فعادوا يقولون : إن الشعر إلهام وإن منبعه ، هو الحاجة إلى التعبير عن الوجدان المنفعل بالطبيعة والحياة والله لا غريزة المحاكاة التى رد إليها أرسطو النشاط الأدبى والفنى .

ونتيجة لطغيان نظرية المحاكاة على المذهب الكلاسيكى لم يزدهر من الشعر فى هذا المذهب غير الشعر الموضوعى الذى تمثل فى الشعر التمثيلى عند شعراء فرنسا الكبار : راسين وكورنى وموليير مثلا ، وأما الشعر الغنائى أى شعر القصائد والمقطوعات فقط ظل خافت الصوت ضيق الإنتاج . وإذا كان هذا الشعر الغنائى الذى يمكن أن يستند إلى الأساس الفلسفى

المذهب الكلاسيكى وهو المحاكاة ، بحيث يأخذ هو الآخر طابعا موضوعيا قد ازدهر فى فترة من فترات أدب عالمى كالأدب الفرنسى . فإن هذا الازدهار لم يحدث فى العصر الكلاسيكى : أى فى القرن السابع عشر ، وإنما حدث بعد ذلك بقرن كامل أى فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر عندما ظهر شاعر غنائى شاب راح ضحية روبسبير إبان الثورة الفرنسية الكبرى ، وهو الشاعر أندريه شينيه الذى ولد من أب فرنسى وأم يونانية ، وكان يعشق الأدب اليونانى القديم من كل قلبه ، فنادى بما سماه مؤرخو الأدب « الكلاسيكية الجديدة » التى لخصها الشاعر فى بيت له يقول فيه : « فلنصغ أفكاراً جديدة فى ثوب قديم » وبالفعل نراه يكتب فى حياته القصيرة باقة جميلة من القصائد التى اتخذ لكل منها موضوعاً صب فيه أفكاره وأحاسيسه الحضارية الجديدة فى أسلوب بسيط سهل جميل خال من كل تعقيد لفظى أو معنوى وكأنه أسلوب أحد شعراء الإغريق القدماء ، وإن لم تمنعه الموضوعية من أن يعبر عن ذات نفسه من خلال موضوعه على نحو ما نحس فى قصيدة الحرية التى صاغها فى صورة حوار بين راعى غنم وراعى معز أحدهما عبد والآخر حر ، ومن الواضح أن الإحساس بمرارة العبودية والعطف على العبيد إنما هو شعور

حديث ، فالعصور الوسطى ، بل والعصر القديم كانت ترى فى نظام الرق ظاهرة اجتماعية طبيعية ، وإذا كانت الديانات قد أوصت بالشفقة بالرقيق فإنها لم تحرم هذا النظام الذى ظل موجوداً حتى العصر الحديث الذى قضى عليه وحرمه باتفاق دولى .

وقصيدة « الحرية » لأندريه شينييه تعتبر مثلا واضحا للشعر الغنائى الذى يمكن أن يقوم على أساس نظرية المحاكاة ، فالشاعر يريد أن يظهرنا فيها على نزعات الخير التى لا بد أن تنمو فى نفس الرجل الحر مقابل نزعات الشر التى لا بد أن تنمو فى نفس العبد ، وكأنه بذلك يعطينا صورة لنفس الرجلين كما يراها ، وإن يكن قد عبر فى الوقت نفسه عن وجدانه الخاص وطريقة انفعاله بالوضعين وسخطه على أحدهما ولكن بطريق غير مباشر ، وإن يكن من القوة والوضوح بحيث يخرج هذا الحوار الشعرى من مجال الأدب التمثيلى إلى مجال الأدب الغنائى .

وهاهى ذى القصيدة :

راعى المعز : أيها الراعى ، كيف أنت وما بك ؟ ما هذه الشعور
السوداء التى نشرتها الآلهة فوق بصرك ؟

راعى الغنم : هيه . ! نعم . ! وأما أنت فذو شعر جميل أصفر ،
أهذا ما تريد أن أعلمه ! هيه ! نعم ! جبينك أوضح

من جبيني ، و نظراتك أرق من نظراتي.. أليس كذلك؟
راعي المعز : قل لي إذن ، أمن هذه الجبال الموحشة أتيت ،
من حيث لا تلقى أحداً سواك والسبيل وعرة مخيفة ؟
راعي الغنم : وأما أنت فتنعم بلا ريب بالمروج والغابات وذلك
في متناولك ، لك أن تجلس بين الحشائش المزهرة .
أما أنا فمأواي الكهوف المقفرة ، حيث يطيب لي
أن أجلس على الصخر حتى ينصرم ضوء النهار .
راعي المعز : ولكن إلهة الخصب « سيريس » قد أنزلت بتلك
الصخور لعنتها ، فهناك تتدفق السيول حصباء حاملة
قاتم الموج وقد أحرق لهيب الشمس أديم الصخر
يكوي أرجل عابري السبيل الذين يخفون عنها وقد
عريت عن جميل الزهر وحلو الفاكهة فلا تجد بها البلابل
من الظلال الوارفة ما تأوي إليه إلا أن تكون أشجار
الزيتون المنتثرة على مسافات بعيدة وفي منظرها
الجاف وقلة ماتعطيه من خيرات مايزيد الجدب
المحزن وضوحاً . كيف تستطيع إذن أن تجد بين تلك
الصخور من الحشائش ما تغذي به غنمك الجائعة ؟
راعي الغنم : وماذا يعنيني من أمر الغنم ؟ أهي لي ؟ ما أنا إلا عبد .

راعي المعز : لا أقل إذن من أنك وجدت فى ناى الغاب ما تؤنس به وحشتك وسط جدب الصخور . خذ . أما تريد هذا الناى ؟ لقد صنعته بيدى ، خذه ، ولترسل أنفاسك فى غابه . وغابه عذب الأغانى ، ولتسمعنا من النغمات ما تحاكى به تغريد الطيور .

راعي الغنم : لا ، احتفظ بعطائك ، ما أريد أن أسمع إلا طيور الظلام من بوم وعقبان ، وفى نعيبها بالغناء مايكفينى ، ولا أريد أن أحاكى غير أغانيها . . . وأما نايك فأنا محطمه تحت أقدامى ، إننى لأبغض كل مسراتكم ، وقلبي لا يخفق لجمال الزهر ولا لرقة الندى ، ولا لزقزقات البلابل العذبة . لقد أغلقت حواسى دون ذلك كله ، ألست عبداً ؟

راعي المعز : واحسرتاه ! إنك لجدير بالرحمة ، نعم ما أقسى الرق ! نعم ، لكل حى أن يخشى نيره ونيره ثقيل الحمل ، ما أتعس أن نعيش لغيرنا وقد سلبنا ذلك الغير كل شيء ، أيتها الحرية ، أيتها الحرية العزيزة ، ابسطى فوق جناحيك ، يا أم الفضائل ، يا أم الوطن .

راعي الغنم : اغرب عني ، ما الفضائل وما الوطن إلا كلمات خاوية ، ثم إن في حديثك ما يجرحني ، وفي سعادتك المدعاة ما يحزنني ويثير حفيظتي ، بودي أن لو كنت مثلي عبداً .

راعي المعز : وأما أنا فأود أن أراك مثلي حرا سعيداً ، ولكن أما عند الآلهة من دواء لبلواك ؟ لدينا بلاسم عذبة ومياه صافية تسكن بها جراح النفوس ، لدينا من سحر الأغاني ما يجفف دمع الجفون .

راعي الغنم : لكم ذلك ، أما أنا . . فلا . . ليس لي إلا الآلام ، لقد حكم القضاء أن أكون عبداً ، ولا بد من نفاذ حكمه ، وإلى جواري كلبي أسترقه بدوري حتى لترعده إشارتي ، وما لديّ غيره ينتقم منه يأسي الصامت لما ينزل بي من آلام .

راعي المعز : وتلك الأرض التي عنها صدرنا ، وخصبها العذب أما تستطيع أن تُشفى من آلامك ؟ انظر إلى جمالها المشرق . انظر إلى الصيف البهيج يغدق نعمه وقد أقبل تسوقه أشعة الشمس ، يحنو على المروج فيبان من رداء الربيع الأخضر ، انظر إلى حبات المشمش

وقد أخذت عذوبتها تذكو ، ولونها يصفو كعسل النحل ، انظر إلى زهر الخوخ البنفسجى وقد زين أشجاره معلناما سوف يتبعه من حلو الفاكهة . انظر إلى حقول الغلال وقد تكاثفت سنابلها فى غابات صفراء ، منتظرة مناجل الحصاد ، إن فى ذلك لحفلا نبيلا من آلهة الطبيعة . ها هى ذى إلهة السلام وإلهة الخصب الصافيتا النظرات الهادئتا اللحاظ تخفان إلينا ، وبأيديهما سنابل . وقد تبعتا آثار إله الأمل لتسكبا من القرن الذهبي مشرق الخيرات .

راعى الغنم: لا شك أنهما تظهرك على مواقع أقدامها . أما أنا فلا أستطيع أن أراها وعيناى عينا رق ، أرسل الطرف فلا أرى إلا أرضا مجدبة مهلكة حملتها كارها على أن تدر الخير على غيرى . تحت الشمس المحرقة أكدح لأحصد ما يتغذى به غيرى ، وأنا أتضور جوعاً ، وذلك كل ما أعرف عن تلك الأرض ، حتى لكأنها لم تكن لى أماً كما كانت لكم ، بل زوجة أب ، والطبيعة كلها ليست أشد وقعا على بصرى وألماً

لنفسى من وادى الموت الذى تراه هنا والذى يملؤك رعباً .

راعى المعز: ومهام غنمك ، وهمس ثغائها الرقيق الهادىء ، أما فى ذلك ما يدخل السرور على نفسك الجامدة ، أما تطربك رؤية حملانك الوادعة النظرات؟ كما تطربنى مداعبة صغار معزى ، وقد أخذت تمرح وتجرى مرسلة فى الهواء أصواتها الرقيقة ! لكم من مرة أراها تهرول فوق الندى ، ولامع الحشائش إلى جوار أمهاتها فأقفز معها فرحاً طروبا .

راعى الغنم: المعز معزك ، وأما أنا فنصيبى من الحياة غير نصيبك ، فتلك الغنم هى مصدر بلواى ، أسرح بها مرتين فى النهار ، وكلما عدت وجدت سيدى فى انتظارى ، والظنون تساوره وقد عز رضاه : « لم ينم صوفها ، لقد ضوت أجسامها ، وتثاقلت خطاها و ... و ... » فلا شىء يروقه . إذا سقط بها ذئب واختطف واحدة منها موليا إلى الغابة فالذنب ذنبى ، لقد كان على أن أغالب أنيابه الماضية ، بل من واجبى أن أستأنس الذئاب !!

ثم ينهال على صياحاً وتهديداً وسباباً وقسوة مبرحة
يسميها عقابا .

راعي المعز: لقد عهدت الآلهة رءوفة بالبرىء ، فلمَ تهجر رحابها
وفى رحابها نصر للمستضعفين ، لم لا تأتى إلى مذابحها
وقد حلتها الزهور فترقص معنا حولها ، وقد حملت
إليها متواضع الهدايا ، .. قليلا من حشائش المروج
وزهر الغابات ، وأنت بذلك نائل عطف « زيس »
وعرائس الطبيعة الرحيمة .

راعي الغنم : لا . . ، إن قلبي الحزين لايعرف رقص الرعاة
ولا ألعابهم ولا مسراتهم ، كل ذلك غريب عنى .
وفيم حديثك عن الآلهة وهداياها ، أو عن عرائس
الطبيعة ، وما عندى للآلهة ورد ولا ريحان ؟ إنى
أخشى آلهتك وقد رأيت رعدهم وبرقهم ، وهم الذين
وضعوا بيدىّ الأصفاد .

راعي المعز: هه !... ولم لا تحب ؟ وأى ألم مر يقوى على ابتسامة
عذبة تبسمها عذراء يهواها القلب . لقد أتيت أول
أمس إلى حبيبتى مهديا باكورة ما أنتجت معزى هذا

العام ، ماعزا صغيراً ... تلقته وقد استحالت نظراتها رقة وجمالا ومحبة ، وأخذ صوتها نبرة ... لا أزال أحس بوقعها الجميل فى نفسى .

راعى الغنم: وأى عذراء تقبل أن تنظر إلىّ ، أعندى من المعز ما أستطيع أن أقدم منه هدية مثلك ؟ وكل يوم يعد سيدى الفظ الغليظ حملانه فى حرص بشع حتى ليثلج قلبي عندما لايطالبنى بأكثر مما أعطانى... «تميزيس» إلهة الانتقام! أقسم أن لو أصبحت يوما سيداً لأكونن قاسيا فظا غليظا ، ولأنزلن الويل والثبور بأرقائى كما أنزل بى هذا الرجل .

راعى المعز: وأما أنا فأستشهدك آلهتى ، أن أكون رقيقا حليما بخدمى المخلصين ، وأن أرضى أمانى نفوسهم ، حتى يشعروا بالسعادة ، فيحبوا سيدهم ، وحتى يرضوا عن الحياة ، فيباركوا يوم ولدوا .

راعى الغنم: وأما أنا فأصب اللعنـة على تلك الساعة المشئومة التى أتيت فيها إلى هذه الحيـاة لأشقى بها ، لأكون تحت إمرة آخر يأمرنى وينهانى ، وقد جردت من

كل شيء ، واستحال على أن أروق لأى إنسان ، والجوع يضويني ، وقد انصرف كدى وألمى إلى آخر يشبع به بطالته وكبرياءه .

راعي المعز: أيها الراعي البائس إن فى حزنك الشاكى ما يحمل الأسى إلى قلبي . انظر إلى هذه الماعزة وولديها ، وفى بياضهما مايشبه ما ادخرت لهما من لبن ، هى لك ، خذها وإلى عناية الله ، ولنسأله أن يجعل فى هذا القليل الذى أمنحك ما يمحو من ذاكرتك آثار آلامك، وأن تجد فى العناية بها ما يصرفك عن بلواك.

راعي الغنم: هاتها وعليك اللعنة ، وأنا أعلم أن فى هديتك ماسينغص حياتى ، فسوف ينظر إليها سيدى شزراً منكراً أن يمنحنى إياها مانح وهو الخبيث الحسود ، سيقول إنى اختلست منه ثمن الأم وثمن ولديها ، سيتذرع بتلك الدعوى ليسلبنى إياها وعهدى به ملتمسا للظلم كل عذر .

* * *

هذه القصيدة تعتبر مثلا واضحا لشعر الغناء الموضوعى النيوكلاسيكى ،وباستطاعتنا أن نجد لها شبيهات عند شاعرنا الكبير

« خليل مطران » فى مطولاته من أمثال قصائد : « فنجان قهوة» و « الجنين الشهيد » وإن لم تتخذ عنده صورة الحوار ، ولكنها تتفق معها فى أنها تصب أفكاراً ومشاعر جديدة فى ثوب كلاسيكى متين ، وإن يكن هناك فارق كبير بين فن شينييه الساذج البسيط الأنيق وفن مطران المركب المتقن الصنعة إلى حد الخفاء .

ومن البديهى أن نظرية المحاكاة وسطوة أرسطو العقلية لم تستطع أن تتغلب على حاجة الإنسانية إلى التعبير عن ذاتها خلال الوجدان الفردى للشعراء ، فلم يتوقف قط إنتاج الشعر الغنائى المنبعث عن الحاجة إلى التعبير عن الذات ، ولم تنتظر الإنسانية ظهور الرومانسية لتمطيها حق التعبير عن الوجدان الذاتى ، فقد ظل هذا الشعر حيا فى عصور الإنسانية كافة منذ القدم حتى اليوم ، وأما الذى أحدثه الرومانسيون فهو تغليب هذا المنبع الشعرى على غيره من المنابع ، وجعله المنبع الأول لتلك الثروة الشعرية الضخمة التى خلفها لنا أمثال : هيجو ولامارتين وموسيه وشيلى وبيرون وكلوردج وكيتس وردزويرث ، وكل ذلك العدد الكبير من العمالقة الذين نادوا بأن الشعر وجدان أو على الأدق ، تعبير عن الوجدان الفردى للشاعر وعلى نحو أخص عن خلجات قلبه وأحاسيسه بجمال الطبيعة أو حماسة الإيمان

حتى لنرى عندهم قصائد يوحى عنوانها بأنها قصائد وصفية مثل قصيدة « البحيرة » للامرتين ، ومع ذلك نقرأ هذه القصيدة التى كتبها على ضفاف بحيرة بورچيه فى جبال السافوى بفرنسا فلا نجد فيها أى وصف لتلك البحيرة ، وقد استحالت إلى مجرد إطار لتجربة عاطفية عاناها على ضفافها مع حبيبته « إلفير » التى قضى معها على ضفافها خمسة عشر يوما سنة ١٨١٦ ثم تواعدا على العودة إليها فى العام القادم ، ولكن شاء القدر أن يعود لامرتين وحده ، أما الحبيبة فكان الموت قد طواها بذات الرئه ، فكتب هذه القصيدة الرائعة باسم « البحيرة » وما فيها من وصف البحيرة غير ملامح خاطفة ، أما بقية الشعر فمن ذكرياته مع الحبيبة ولواعجه على موتها المبكر وما يسوقه إلى الشاعر من تأملات فى الحياة والموت وتلقف الغناء لفترات السعادة التى نصادفها فى حياتنا العابرة ، فالقصيدة كلها تعبير عن ذات الشاعر لا وصف للبحيرة أو محاكاة لصورتها الشعرية التى انعكست فى نفسه ، وبذلك يمكن القول بأن الكلاسيكية المستندة إلى نظرية المحاكاة الأرسططالية ونظرية التعبير عن الوجدان الفردى وهى النظرية التى يسهل ربطها بالإلهام الشعرى قد وضعتا نهائيا القطبين اللذين لايزال الشعر يتأرجح بينهما منذ فجر الإنسانية حتى اليوم ، وإليهما

ترجع فى أيامنا هذه ، النظريتان الكبيرتان اللتان يتنازعان العالم ، وسيظلان يتنازعانه إلى أمد طويل وهما : « نظرية الواقعية والنظرية الرومانسية » .

غلبت إذن النظرية الرومانسية الحاجة إلى التعبير عن الوجدان الذاتى على غريزة المحاكاة الموضوعية حتى رأينا هذا الوجدان يطغى على كل شعر رومانسى ، ولو أوحى بأنه شعر وصفى موضوعى وهاهى ذي قصيدة البحيرة للامرتين شاهداً على ذلك :

أنظل هكذا منساقين أبداً إلى شواطىء جديدة
محمولين دائما وسط الليل الأبدى بغير رجعة ؟
أو ما نستطيع أن نلقى بمرساتنا يوماً
على شاطىء الزمن اللجى ؟

* * *

أيتها البحيرة ! لم يكد العام يتم دورته ، ومع ذلك انظرى
ها أنا وحدى جالساً فوق هذه الصخرة
التى رأيتها تجلس عليها
وإلى جوار أمواجك العزيزة التى كانت ستعود إلى رؤيتها

* * *

هكذا كنت تهدرين تحت هذه الصخور العميقة
وهكذا كنت تتكسرين على جوانبها الممزقة
وهكذا كانت الرياح تلقى بزبد أمواجك
فوق قدميها المعبودتين

* * *

أو ما تذكرين كيف كنا نجدف صامتين ذات مساء
وكنا لا نسمع عن بعد فوق الموج وتحت السموات .
غير حفيف المجاديف وهى تضرب فى صمت
أمواجك الناغمة

* * *

وفجأة ترددت فى الشاطىء
أصداء نغمات تجهلها الأرض
فأنصت الموج وتساقطت من الصوت الحبيب
هذه الكلمات :

* * *

أيها الزمن قف جريانك
وأنت أيتها الساعات السعيدة قفى انسيابك

واتركينا ننعم باللذات العابرة
التى تتيحها أجمل أيامنا

* * *

كثير من منكوبى الحياة يضرعون إليك
فاسرعى . اسرعى عنهم
واحملى مع أيامهم الآلام التى تنهشهم
وانسى السعداء

* * *

ولكننى أسألك عبثاً فضلاً من اللحظات
فالزمن يفلت ويهرب
وأقول لهذا الليل تمهل
والفجر سيبدد الليل

* * *

فلنحب إذن . فلنحب !
ولنسرع إلى المتعة باللحظة الهروب
فالإنسان لا مرفأ له ، والزمن ما له من شاطىء
إنه ينساب وننساب معه

* * *

أيها الزمن الغيور
هل يجوز أن تنساب عنا لحظات النشوة
التى يسكب لنا فيها الحب السعادة جرعات طوالا
بالسرعة نفسها التى تنساب بها أيام الشقاء ؟

* * *

ثم ماذا ؟ أو ما نستطيع أن نستبقى الأثر ؟
أهكذا تمر إلى الأبد ؟ أهكذا يضيع كل شىء
وهذا الزمن الذى منحها والذى محاها
لن يردها إلينا قط ؟

* * *

أيها الأبد ! أيها العدم ! أيها الماضى! أيتها الأغوار الداكنة
ماذا تفعلين بما تبتلعين من أيام ؟
تكلمى ، هل ستردين إلينا تلك النشوات العلوية
التى تسلبينها منا ؟

* * *

أيتها البحيرة . أيتها الصخور الصامتة ، والكهوف
والغابة الحالكة .
أنت التي يستبقيك الزمن أو يجدد شبابك .
احتفظي من هذه الليلة ، أيتها الطبيعة الجميلة .
على الأقل بالذكرى .

* * *

وفي لحظات هدوئك أو صخبك
أيتها البحيرة الجميلة وفي شواطئك الباسمة
وفي صنوبرك الأسود وصخورك الموحشة
الحانية فوق أمواهك

* * *

وفي النسيم الذي يرتعش ويمر
وفي النغمات التي ترددها شطآنك
وفي النجم الفضي الذي يضيء صفحتك
بأشعته الرخية

* * *

وفي الريح التي تئن والغاب الذي يتنهد
وفي العطور الخفيفة المنسابة في أريج هوائك

وفى كل ما يسمع وما يرى وما يتنفس
ليتردد فى كل هذا : أنهما كانا حبيبين

هذا ومن الخير دائماً أن نذكر مع الفيلسوف ڤيكو أن محور الأدب فى تاريخ الإنسانية كلها قد تطور من الآلهة إلى الأبطال ، فالإنسان ، وأنه مادام قد انتهى إلى الإنسان فلم يكن بد من أن يصبح دافعه ومنبعه الأول هو التعبير عن ذات ذلك الإنسان ، وما ينطبع فيها من مشاهد الحياة والطبيعة ، أو ينبع من داخلها وحاجاتها وأشواق روحها ، وهذا هو ما انتهت إليه الرومانسية التى جعلت من الوجدان الفردى نبع الشعر الثر ، وإن تكن قد اختلفت بعد ذلك مع المذهب الرمزى فى طريقة التعبير عن انطباعات الذات الفردية ، وهل يكون هذا التعبير عن طريق التقرير المباشر أم عن طريق التصوير ، وبذلك نعود فنذكر قول الشاعر الإغريقى القديم سيمونيدس « إن الرسم شعر صامت بينما الشعر رسم ناطق » ، وهذه هى مشكلة التعبير بين الرومانسية والرمزية على نحو ما سنفصل فى الحديث القادم .

الشعر والوجدان الفردى

من المؤكد أن الروما نسيين قد وضعوا للشعر الغنائى فلسفته النهائية عندما أخرجوه عن دائرة المحاكاة وقالوا إنه تعبير عن الوجدان الفردي للشاعر بحيث نستطيع أن نقول إن جميع المذاهب الأدبية التى تلت الرومانسية لم تستطع أن تغير جوهر تلك الفلسفة فقد ظل الشعر الغنائى منذ ذلك الحين حتى اليوم شعراً وجدانيا ، فالرمزية لم تهاجم الطابع الوجدانى للشعر الغنائى ، بل أرادت أن تغير من فلسفة التعبير ، فتستعيض بالصور عن التقرير المباشر ، ولا تأتى بالتشبيهات والاستعارات والمجازات لجامع شكلى بل لجامع نفسى ، أى كوسيلة للتعبير عن انطباعات النفس لا عن مظاهر الشكل الخارجى . والسيريالية لا تغفل الوجدان الفردى ، بل تحاول أن تغوص إلى أغواره لتكشف عن عالم اللاوعى ومكبوتاته . والمذهب التعبيرى يستهدف هو الآخر إبراز انطباعات النفس المتولدة عن مشاهد الطبيعة أو عن تجارب الحياة .

أما الواقعية والطبيعية اللتان تعتبران امتدادا لنظرية المحاكاة الأرسطالية فقد انحصرتا فى فنون الأدب الموضوعية كفن القصة وفن المسرحية ، وأما الشعر الغنائى فقد ظل دائما وجدانيا

حتى فى الآداب التى يطغى عليها التيار الواقعى ، وإذا كان أديب كبير مثل مكسيم جوركى أو كوموجو الصينى يؤكدان أن الأديب الكبير لا بد أن يجمع بين الرومانسية والواقعية . فأكبر الظن أن رأيهما هذا ينصرف قبل كل شىء إلى الشعر الغنائى باعتبار أن الوجدان لا بد أن يكون منبع هذا الشعر ، وإن كان يتحول فى ظل الاتجاه الواقعى العام من وجدان ذاتى أنانى إلى وجدان جماعى غيرى ، ولكنه يظل دائما وجدانا فرديا منبعثا عن ذات الشاعر الذى قد يدرك فى ظل الواقعية الاشتراكية أن ذاته غير منفصلة عن مجتمعه وبيئته وطبقته الاجتماعية ، وأن معظم هذا الوجدان متأثر بمحيطه ومؤثر فيه — وطبيعة الشعر الغنائى الوجدانية هى أيضا التى تدفع أديبا فيلسوفا كبيرا صاحب مذهب عالمى كجان بول سارتر زعيم الوجودية إلى أن يؤكد فى كتابه « ما هو الأدب » أن الشعر الغنائى لا يمكن بطبيعته أن يخضع لمبدأ الالتزام الذى يريد سارتر، أن يأخذ به فنون الأدب الأخرى كلها وبخاصة الموضوعية منها : كفن القصة وفن الأقصوصه وفن المسرحية .

فعندما نادت الرومانسية بأن الشعر تعبير عن الذات الشاعرة وبخاصة عن آلام الشاعر وشكواه من قيود الحياة الاجتماعية

ولهفته إلى الانطلاق والتحليق ـ حتى قالوا إن خير الشعر ما كان أنات خالصة ، انتشرت هذه الدعوة وسط ظروف الحياة القاسية التى انبثقت منها انتشار النار فى الهشيم حتى عمت الانتاج الأدبى كله وسرعان ما انتهت إلى المبالغة والإسراف ، فاستحال الشعر عند صغار الرومانسيين المقلدين إلى افتعال عاطفى وهلوسة روحية وتهويمات أثيرية وهروب من الحياة أو انطواء قاتل على الذات ، ووسط كل هذه الاندفاعات أهمل التجويد الفنى فى وسائل التعبير ، بل أهدرت فى أحيان كثيرة القيم الفنية والجمالية للأدب كله ، حتى انحدر التعبير إلى مستوى التقرير المباشر الضحل القليل الإيحاء ، القريب الغور .

وقد أحدث هذا الإسراف فى التيار العاطفى الهارب من الحياة والمحلق فى أوهام الخيال دون اهتمام كاف بالناحية الفنية الجمالية للشعر حتى لكأنه قد أصبح مجرد وسيلة للتعبير عن الذات الفردية ـ أحدث رد فعل مزدوج ، فإلى جوار الرومانسية ظهر خلال القرن التاسع عشر المذهب الواقعى الذى يطالب بأن يسلط الأديب طاقته الخلاقة على واقع الحياة ، لينتزع منه التجارب البشرية التى يريد أن يصوغها أدبا ، وذلك لينصرف الأديب عن ذاته إلى موضوعه . ولكنه من الواضح أن هذا الاتجاه الواقعى لم يكن

من الممكن أن يتسلط إلا على فنون الأدب الموضوعية كالقصة والمسرحية . وأما الشعر الغنائي فلم يستطع هذا التيار أن ينفذ إليه ولذلك لا نكاد نجد شعرا يمكن أن يوصف بالواقعية بمعناها الفلسفي المحدد ، وإنما نجد قصصا ينطبق عليها هذا الوصف كقصص بلزاك وزولا كما نجد مسرحيات مثل مسرحيات « هنرى بيك » وأقاصيص « جى دى موباسان » .

وأما رد الفعل الذى كان له أثره فى مجال الشعر الغنائى فقد كان فيما نادى به (تيوفيل جوتييه) وجماعته التى انسلخت عن المعسكر الرومانسى ، ونادت بأن الشعر لا يجوز أن ينظر إليه كوسيلة لغاية أخرى حتى ولو كانت تلك الغاية هى التعبير عن ذات الشاعر ، لأن الشعر فى رأيه فن جميل يعتبر غاية فى ذاته ، وهذا هو مذهب « الفن للفن » الذى يقول بأن الشعر خلق لقيم جمالية تنحت من اللغة ، حتى لنحس فى قصيدة « الفن » لجوتييه وهى القصيدة التى تعتبر إنجيل هذا المذهب بأن جوتييه لا يفرق بين الشعر والنحت فهو يطالب الشاعر بأن ينحت من اللغة أبياته وأن يختار من مادة اللغة أصلبها ، كما يختار النحات من الرخام أصلبه ، وما يزال يصارعه حتى يلين بين يديه ويخضع للصورة التى يريد أن ينحتها فيه حيث يقول للشاعر :

« انحت وابرد وشكل حتى يستقر حلمك الطافى فى الصخرة الصلبة . »

ولقد أثبتت التجارب الشعرية لأصحاب هذا المذهب أنه لا يستقيم إلا فى فن الوصف الشعرى الذى يقوم على نحت صور لغوية تجسد المرئيات ، وهذا هو الاتجاه الذى استقر عليه الجيل التالى (لجوتييه) . وهو الجيل المعروف باسم (الپارناسيين) نسبة إلى جبل (الپارناس) الذى كانت تستقر فوقه آلهة الشعر فى بلاد اليونان الأقدمين حسبما تحكى أساطيرهم . وقد تزعم هذا الجيل فى فرنسا الشاعر « ليكونت ديليل » الذى كان يرى أن الشعر تجسيم بواسطة الصور اللغوية ووصف شعرى جمالى للمرئيات ، وهذا هو الاتجاه نفسه الذى غلب تلقائياً على فن الوصف عند شعراء العرب الأقدمين وبخاصة فى عصر الجاهلية وصدر الإسلام وهو الاتجاه الذى يسميه نقادنا ودارسو أدبنا القديم بالوصف الحسى ، كما أنه الاتجاه الذى بنى على أساسه رواد التجديد فى شعرنا العربى المعاصر حملتهم على الشعر التقليدى والشعراء المقلدين بزعامة أحمد شوقى ، حيث نرى الأستاذ عباس محمود العقاد يوجه النقد العنيف إلى أحمد شوقى فى كتاب « الديوان » الذى اشترك العقاد فى تأليفه مع المازنى قائلا :

« اعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ، ويحصى أشكالها وألوانها ، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه ، وإنما مزيته أن يقول ماهو ويكشف لك عن لبابه وصلته بالحياة . وليس همّ الناس من القصيد أن يتسابقوا فى أشواط البصر والسمع ، وإنما همهم أن يتعاطفوا ، ويودع أحسهم وأطبعهم فى نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه ، وخلاصة ما استطابه أو كرهه . وإذا كان وكدك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله فى الاحمرار فما زدت أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شيء واحد ، ولكن التشبيه أن تطبع فى وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع فى ذات نفسك ، وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان ، فإن الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها ، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس . وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه ، لهذا لا لغيره كان كلامه مطرباً مؤثراً ، وكانت النفوس تواقة إلى سماعه واستيعابه ، لأنه يزيد الحياة حياة كما تزيد المرآة النور نوراً ، فالمرآة تعكس على البصر ما يضيء عليها من الشعاع فتضاعف

سطوعه ، والشاعر يعكس على الوجدان ما يصفه فيزيد الموصوف وجوداً إن صح هذا التعبير ، ويزيد الوجدان إحساساً بوجوده. وصفوة القول إن المحك الذى لا يخطىء فى نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره ، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء ، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعوراً حيا ووجدانا تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الزهر إلى عنصر العطر فذلك شعر الطبع القوى والحقيقة الجوهرية . وهناك ما هو أحقر من شعر القشور والطلاء ، وهو شعر الحواس الضالة والمدارك الزائفة وما أخال غيره كلاما أشرف منه بكم الحيوان الأعجم »

ولسنا ندرى هل كان الأستاذ العقاد يهدف إلى وسائل التعبير الرمزى وطرائقه عندما كتب هذه الفقرة وأمثالها أم لا ؟ ولكننا نعرف اليوم على ضوء المذاهب الأدبية المعروفة فى الغرب أن مثل هذه الفقرة كان من الممكن أن تجرى على لسان أى ناقد أو شاعر رمزى ضد جماعة « البارناس » أنصار الوصف والتجسيم الحسيين اللذين يغلبان كما قلنا على منهج الوصف فى الشعر العربى القديم وعلى فلسفة المجازات والاستعارات والتشبيهات فى علم البيان العربى .

والواقع أن الشعراء لم يلبثوا أن أحسوا بأن مذهب الفن للفن ومذهب الپارناسيين اللذين يستهدفان نحت الصور الجمالية الحسية من اللغة لم يعودا يكفيان حاجات الروح الشاعرة ، فإحساساتنا الجمالية هى وحدها التى يمكن أن تطرب لهذا النوع من الشعر ، وأما حاجاتنا العاطفية والانفعالية فإنها تظل ظمأى ولذلك لم يلبث أن ظهر فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر المذهب الرمزى ، وهو مذهب يعتبر وجدانيا خالصا ، وإن اختلف عن المذهب الرومانسى فى أنه يفضل أن يعبر الشاعر عن حالاته الوجدانية وبجارب حياته بواسطة الصور التى ترمز لتلك الحالات ، وتوحى بها وتنقل العدوى من نفس الشاعر إلى غيره من النفوس المتلقية . وعلى الأساس نفسه نراهم يطلبون إلى التشبيه والمجاز ، أن يعين على نقل العدوى من نفس إلى نفس بأن يكون الجامع فيه وحدة الأثر النفسى بين المشبه والمشبه به ، ولو كان من عالمين مختلفين من عوالم الحس الظاهرى .

وإنه لمن الخير أن نشير هنا إلى أن هذا الاتجاه الجمالى المحدد والقائم على أساس فلسفى معين قد وقع عليه أيضاً عدد من شعراء العرب الأقدمين بطريق تلقائى ، فنجد شاعراً قديماً كذى الرمة يلجأ أحيانا إلى التعبير عن تجربته العاطفية وحالته الوجدانية

إلى طريق الصورة بدلا من التعبير المباشر فقد يأتى يوما إلى ديار الحبيبة فيجد الأهل قد رحلوا عن الديار وتركوها قاعا صفصفا فلا يصرخ ولا يولول ولا يبكى ولا يستبكى ، بل يكتفى فى التعبير عن وجدانه بصورة ربما تكون قد وقعت له فعلا ، وربما يكون قد استمدها من طاقته التصويرية ، ولكنها فى الحالتين قوية الدلالة شديدة الإيحاء ، كما أنها تجمع بين عمق التعبير الفنى وبين التصوير الجمالى ، وبذلك تشبع حاجتنا العاطفية وإحساسنا الجمالى معا حيث يقول :

عشية مالى حيلة غير أننى
بلقط الحصى والخط فى الترب مولع
أخط وأمحو الخط ثم أعيده
بكفى والغربان فى الدار وقع

وليست هذه الصورة فريدة فى الشعر العربى القديم الذى نستطيع أن نعثر فيه على الكثير من أمثالها مثل قول المجنون :

كأن القلب ليلة قيل يُغدى
بليلى العامرية أو يراح
قطاة عزها شرك فباتت
تعالجه وقد علق الجناح

وقوله :

وداع دعا إذ نحن بالخيف من منى
فهيج أحزان الفؤاد وما يدرى
دعا باسم ليلى غيرها فكأنما
أطار بليلى طائراً كان فى صدرى

ثم قول كثير عزة :

وأدنيتنى حتى إذا ما سبيتنى
بقول يحل العصم سهل الأباطح
تجافيت عنى حين لا لى حيلة
وخلفت ما خلفت بين الجوانح

وقد علق الأستاذ إبراهيم عبدالقادر المازنى فى الكتيب الذى كتبه عن الشعر سنة ١٩١٨ كواحد من ثلاثة من رواد التجديد فى الشعر العربى الحديث وهم : المازنى والعقاد وشكرى فى صفحة ١٨ من ذلك الكتيب بقوله :

« هذان بيتان ليس فيهما معنى رائع ولا فكر دقيق ، لكنهما يصفان حال قائلهما أبلغ وصف ويتغلغلان إلى النفس تغلغل الماء إلى كبد الملتاح ، وإنما يرجع الفضل فى ذلك إلى قوة الخيال . وشرح ذلك أن الشاعر لم يتجاوز الإشارة فى بيتيه

إلى التبيين . والتلميح إلى والتصريح . فذكر الدل ولم يذكر كيف دلها ، وإن يكن مثل لك فعله وتأثيره وقال « وخلفت ماخلفت بين الجوانح » ، ولم يقل ماذا خلفت ، فترك بذلك مضطربا واسعاً من الخيال ليتصور لطف دلها وسحره وفتنته وصبابة الشاعر وشغفه وحرقته ، وسائر ما ينطوى تحت قوله « وخلفت ما خلفت » فجاءا بيتين كلما زدتهما نظراً وترديداً زاداك جمالا وحسنا . ولو أن الشاعر أراد الإحاطة بجميع ماخلفت ، لكلف نفسه أمراً شديداً إذا لانت لها جوانبه كان استيعابه هذا قيداً للخيال وحملا ثقيلا يرزح تحته وينوء به ، لأن الشعر يلذ قارئه إذا كان للمعانى التى يثيرها فى ذهن القارىء فى كل ساعة تجديد وفى كل لحظة توليد، فأما ما يأخذ على الخيال مذهبه ولا يترك له مجالا فهذا هو الغث الذى لا خير فيه . لأن حالات النفس درجات فإذا أنت صورت أقصى درجاتها لم تبق للخيال من عمل إلا أن يسف إلى ما هو أحط وأدنى ، ولذة الخيال فى تحليقه ومن ها هنا قالوا فى تعريف الشعر ، إنه لمحة دالة ورمز لحقائق مستترة ، يعنون بذلك أن الشاعر ليقذف بالكلمة فتأخذها الأسماع وتعيها النفوس ويستوعب معانيها الخيال » .

وبهذا التعليق وأمثاله تتحقق الفلسفة الشعرية التى نادى بها

هؤلاء الرواد ، وهى فلسفة أقرب ما تكون إلى فلسفة الرمزية التى لا ترى أن وظيفة الشعر هى استنفاد كل ما فى وجدان الشاعر وسكبه فى وجدان الآخرين ، بل ترى أن وظيفته هى الإيحاء عن طريق الصورة والموسيقى بحالات نفسية إيحاء ينير - عن طريق التأمل - للآخرين نفوسهم فيستشعرون وقع التجربة التى عاناها الشاعر فى واقع حياته أو بطاقته التصويرية التى تخلق التجارب، بل وتستطيع أن تخلق الحياة ذاتها. والواقع أن هذا الاتجاه الرمزى فى مدرسة التجديد الشعرى فى أدبنا المعاصر يكاد يتفق عليه جميع رواد التجديد فى تلك الدعوة سواء منهم جماعة الديوان أو شعراء المهجر أو الشاعر المجدد الكبير خليل مطران الذى كون وحده مدرسة قائمة بذاتها امتدت خصائصها إلى جماعة التجديد فى الجيل التالى وهى جماعة أبوللو التى ازدادت إيماناً بطرائق التعبير الرمزى والتصوير البيانى متأثرة برواد التجديد عندنا وبالمذهب الرمزى عند الغرب وعند أمثال بودلير وفيرلين ومالارميه وفاليريه وإدجار آلن بو الذى كان يقول إنه « يسمع » قدوم الليل كما كان يقول إنه « يرى» من كل قنديل صوتاً ناعماً رتيباً ينساب إلى أذنيه . ثم رابندرانات طاغور شاعر الهند الأكبر الذى رأينا - كما سبق أن قلنا - الشاعر الأبوللى الشاب محمد عبد المعطى الهمشرى يصيح معجباً

فى مقال له عن الإبهـــام الرمزى بمجلة أبوللو بقـوله : « السكون المشمس » .

وفى الحق ،إن أروع تجديد نلمحه فى شعرنا المعاصر ويميزه عن شعرنا التقليدى إنما هو المنهج الرمزى فى التعبير ،أى تفضيل الصورة دائماً على التعبير المباشر والقصد إلى الإيحاء أكثر من القصد إلى الإبانة والإفصاح ، وفى هذا يفترق التعبير الرمزى افتراقاً دقيقاً عن التعبير الكلاسيكى الذى كان يكره الغموض والإبهام ، ويرى أن كل ما يدرك بوضوح يسهل التعبير عنه بوضوح ، ومن المؤكد أن الرمزية السليمة لا يرجع ما فيها من إبهام إلى غموض فى الإدراك أو فى الرؤية الشعرية ، وإنما يرجع إلى فلسفتها الشعرية التى ترى أن وظيفة الشعر هى الإيحاء بحالات نفسية مركبة لا يسهل دائماً تحليلها إلى عناصرها الأولية ، بل إننا حتى لو نجحنا فى هذا التحليل لن نستطيع بفضله نقل العدوى بتلك الحالة النفسية المركبة من نفسنا إلى نفوس الآخرين ، وذلك لأن كل مركب توجد فيه خصائص ناتجة عن التركيب نفسه وليست موجودة فى العناصر المكونة لهذا المركب ، وفى مثل هذه الحالات لا يكون أمام الشاعر وسيلة ناجحة غير وسيلة الإيحاء عن طريق الصورة والرمز ، ومن المؤكد أن الذى يطربنا

ويشجينا ويهز وجداننا فى قصيدة مثل قصيدة العودة لشاعرنا الكبير المرحوم الدكتور ابراهيم ناجى إنما هو الإيحاء القوى عن طريق الرمز والتصوير البيانى حيث يقول :

هذه الكعبة كنا طائفيها
والمصلين صباحاً ومساء
كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها
كيف بالله رجعنا غرباء

* * *

دار أحلامى وحبى لقيتنا
فى جمود مثلما تلقى الجديد
أنكرتنا وهى كانت إن رأتنا
يضحك النور إلينا من بعيد

* * *

رفرف القلب بجنبى كالذبيح
وأنا أهتف : يا قلب اتئد
فيجيب الدمع والماضى الجريح
لم عدنا ليت أنا لم نعد

* * *

لم عدنا أو لم نطو الغرام
وفرغنا من حنـــين وألم
ورضينـا بسكون وسـلام
وانتهينـا لفراغ كالعـــدم

* * *

أيها الوكر إذا طار الأليف
لايرى الآخر معنى للسماء
ويرى الأيام صفراً كالخريف
نائحـات كرياح الصحراء

* * *

آه ممـا صنع الدهر بنـا
أو هذا الطلل العـابث أنت !
والخيال المطرق الرأس أنا
شد ما بتنا على الضنك وبت

* * *

أين ناديك وأين السمر
أين أهلوك بساطاً وندامى

كلما أرسلت عيني تنظر
وثب الدمع إلى عيني وغاما

* * *

موطن الحسن ثوى فيه السأم
وسرت أنفاسه في جوه
وأناخ الليل فيه وجثم
وجرت أشباحه في بهوه

* * *

والبلى أبصرته رأى العيان
ويداه تنسجان العنكبوت
صحت ! ياويحك تبدو في مكان
كل شيء فيه حي لا يموت

* * *

كل شيء من سرور وحزن
والليالي من بهيج وشجي
وأنا أسمع أقدام الزمن
وخطى الوحدة فوق الدرج

* * *

ركنىَ الحانى ومغناى الشفيق
وظلال الخلد للعانى الطليح
علم الله لقد طال الطريق
وأنا جئتك كيما أستريح

* * *

وعلى بابك ألقى جعبتى
كغريب آب من وادى المحن
فيك كف الله عنى غربتى
ورسا رحلى على أرض الوطن

* * *

وطنى أنت ! ولكنى طريد
أبدى النفى فى عالم بؤسى
فإذا عدت فللنجوى أعود
ثم أمضى بعد ما أفرغ كأسى

وبالرغم من روعة هذا المذهب فى طرائق التعبير الشعرى ، فإنه لم يرق بالبداهة لأنصار الشعر التقليدى فى أدبنا المعاصر على نحو ما رأيناه لا يروق لأنصار المذهب الكلاسيكى فى الغرب . فمنذ عهد قريب كتب الشاعر عزيز أباظة مقدمة لديوان « أصداء

الحرية » للأستاذ عبد الله شمس الدين امتدح فيها الصياغة التقليدية لتلك الأصداء وانتقد فى عنف التعبيرات الجديدة فى شعرنا المعاصر، وضرب لها الأمثال فى قولهم «الأنين المشنوق» و «الحزن الراقص » و « الصمت المقمر » والشمس المعربدة » و « اللانهائية الخرساء » دون أن يبين أساس نقده ، مع العلم بأنه إذا كان هذا النقد مبنيا على أساس فلسفة الشعر فإنه مردود بما أوضحناه من أن الشاعر قد يجد فى نفسه حالات نفسية عميقة مركبة لا سبيل إلى التعبير عنها غير سبيل الرمز والإيحاء ، وأما إذا كان النقد مستنداً إلى أساس لغوى فإننا نراه أيضا مردودا ؛ لأن الرمزية فى التشبيهات والمجازات والاستعارات لا تعتبر خرقا لأصول اللغة ، بل ولا لعلم البيان العربى التقليدى ذاته ، وذلك لأنها تقوم فى الرمزية على علاقة بين المشبه والمشبه به ، ولكن العلاقة هنا لم تعد فى الشكل الخارجى بل فى الوقع النفسى لطرفى التشبيه حتى ولو كان هذان الطرفان ينتميان إلى مجالين مختلفين من مجالات الحواس كأن يكون أحدهما من مجال المرئيـــات والآخر من مجال المسموعات أو من مجال المشموم مادام كل منهما ينتهى إلى صفحة النفس ويؤثر فيها تأثيرا متشابها هو أساس المجاز ، فالسكون مثلا ، من مجال السمع وأشعة الشمس من مجال البصر ،

ولكن السكون قد يثير اطمئنانا وبهجة فى النفس يشبهان ما يثيره فيها ضوء الشمس ، وعندئذ يحق للشاعر أن يصف هذا السكون بأنه مشمس بجامع وحدة الوقع النفسى دون أن يكون فى عمله هذا خروج على أصول اللغة أو أصول البيان . وإذن فالرمزية من الناحية اللغوية إنما تستند إلى أصل ثابت فى لغتنا وفى لغات العالم كافة ، بل إلى الأصل الذى أثرت بفضله جميع اللغات واكتسبت وسائل جديدة للتعبير بدل الاكتفاء بالوسائل القديمة البالية ،

وأصدق من نقد الشاعر (عزيز أباظة) وأدق حسا وأكثر اعتدالا ذلك النقد الذى وجهه الرائد عبد الرحمن شكرى إلى الرمزية فى إحدى مقالاته بمجلة « أبولو » عندما رأى شعراء تلك الجماعة يسرفون أحياناً فى الصور الرمزية على نحو يصيب تلك الصور بالتناقض حيناً وبالتزاحم حيناً آخر مما يضر بالرؤية الشعرية على نحو ما يسىء النبات بعضه إلى بعض إذا ازدحم فى بقعة محدودة من الأرض .

وثمت نقد آخر يوجهه معظم النقاد العالميين أحياناً إلى الرمزية : وهو الغموض المسرف الذى يستحيل معه الرمز إلى لغز وإن كان مثل هذا النقد يخضع للنسبية إلى حد بعيد ، فنحن قد نحس بالغموض الكثيف مثلا فى عدد من قصائد مالارميه

وتلميذه الكبير « بول فاليرى » ولكننا نرى النقاد يختلفون أحياناً كثيرة اختلافا بينا حول بعض القصائد لهذين الشاعرين الكبيرين ، ونستطيع أن نضرب مثلا لذلك بقصيدة شهيرة « لمالارميه » عنوانها « البعث » حيث يقول :

« لقد طرد الربيع الشاحب فى حزن .
الشتاء الضاحى .
وفى جسمى الذى يسيطر عليه الدم القاتم .
يتمطى العجز فى تثاؤب طويل

* * *

إن شفقا أبيض يبرد تحت جمجمتى .
التى تعصبها حلقة من حديد وكأنها قبر قديم .
وأهيم حزينا خلف حلم غامض جميل .
خلال الحقول التى يزدهر فيها عصير لا نهاية له
ثم أخر منهوك العصب بعطر الأشجار .
وأحفر برأسى قبرا لحلمى .
وأعض الأرض الساخنة التى تنبت النرجس .

* * *

وأغوص منتظرا أن ينهض عنى الملل .

ومع ذلك فزرقة السماء تبتسم فوق سياج الشجر المستيقظ .
حيث ترفرف العصافير كالزهر فى ضوء الشمس .

فى هذه القصيدة يرى بعض النقاد أن الشاعر قد بلغ فى رمزيته حد الغموض الكثيف الذى استحال فيه الرمز لغزا وبعدت المسافة على الإيحاء القريب المدخل وذلك بينما يرى نقاد آخرون أن القصيدة لا غموض فيها بالرغم مما يبدو من أنه يعكس فيها الأوضاع ويقلب المواضعات . إذ بطول التأمل فيها لا نلبث أن نحس بأن الشاعر قد نجح نجاحا رائعا فى خلق ذلك الجو النفسى الذى يشيع فى روحه ويود أن ينقله إلينا أو يوحى به وهو جو الملل المتجانس مع جو الشتاء حتى ليلوح له ذلك الشتاء ضاحيا ، بينما يتمطى العجز بجسمه ويحفر برأسه قبرا لأحلامه وبعض الأرض الساخنة التى تنبت النرجس ، وعلى الرغم من كل ذلك لا يفقد الشاعر أمله ، فزرقة السماء تعود إلى الابتسام والعصافير ترفرف فى ضوء الشمس ولعله الربيع الناهض . ولعلها القدرة تثب مكان العجز المتمطى .

* * *

وهكذا ، نخلص إلى أنه وإن تكن قد نهضت مذاهب جديدة تعارض الرومانسية ، إلا أن هذه المذاهب مجتمعة ومتفرقة لم تستطع

أن تنزع عن الشعر الغنائي طابعه الوجداني الذي يعتبر من صميم جوهره ، فالشعر لابد أن يظل وجدانيا ، وإن تكن الرمزية قد نجحت نجاحا نهائيا في أن تغير من طرائق التعبير الشعري وأن تحل الرمز والإيحاء محل التقرير والإفصاح .

وأما الوجدان الذي يصدر عنه الشعر الغنائي فقد نجحت معارك الحياة والتيارات الوطنية والقومية والفلسفات الواقعية الاشتراكية في أن تحوله من وجدان ذاتي كما قلنا إلى وجدان جماعي . ولا نريد أن نتعقب هذا التحول في الآداب العالمية بل نكتفي بأن نتعقبه في شعرنا العربي المعاصر الذي أخذ يتأثر منذ مطلع هذا القرن أبلغ التأثر بتيارات الفكر ومذاهب الأدب والفن العالمية من الوجدان الذاتي إلى الوجدان الجماعي .

لقد كان شعراؤنا التقليديون ينظمون بلا ريب عن أحداثنا الوطنية والاجتماعية الكبرى ولكننا قلما كنا نحس في شعرهم بارتباط وجدانهم بتلك الأحداث وانفعاله بها على نحو يميز شاعرا عن آخر بحكم أن هذا الانفعال يتخذ ألوانا متباينة بتباين الأمزجة الفردية ، بل لانحس بموقف خاص يتخذه الشاعر من تلك الأحداث أو رأي يلتزم به إزاءها، فكان شعرهم أقرب إلى الصحافة المجردة منه إلى الأدب المنفعل الدائم الحياة وكانت هذه الحقيقة

الغامضة من بين الأسباب الرئيسية التى حملت مدارس التجديد المتعاقبة على نقد الشعر التقليدى الذى لا يحسون فيه بشخصية الشاعر المتميزة ولون روحه وطريقة انفعاله ، ومن هنا نشأت الدعوة إلى شعر الوجدان ولكنه لما كان الوعى السياسى والاجتماعى لم يستيقظ بعد اليقظة الكاملة ويتغلغل فى النفوس حتى ينزل منها منزلة الإيمان المحرك وكانت ظروف الحياة العامة لا تسمح بظهور الوجدان الجماعى الذى يربط الفرد بالمجتمع . ويرد جانبــــا من شقائه إلى فساد هذا المجتمع أو صلاحه ، لأن مثل هذا الاتجاه لم يكن يرضى عنه أو يجيزه الحكام وذوو السلطان باعتبارهم مسئولين عن هذا المجتمع ـ فقد اتخذت الدعوة إلى شعر الوجدان وجهة الوجدان الذاتى الذى يتغنى فيه الشاعر بآلامه وآماله أو يهرب منها إلى مباهج الطبيعة مرجعا سعادته أوشقاءه إلى ذاته وإلى ظروف حياته الخاصة أو إلى القضاء والقدر الذى يكنى له الشاعر باسم الزمان ، غير مدرك أنه لا ينفرد بهذا الشقاء ؛ لأنه عام يكاد يشمل المجتمع كله أو ، على الأقل ، أن جانبا كبيرا من أسبابه يرجع إلى الأوضاع الفاسدة فى هذا المجتمع .

وعلى أية حال فقد أحدثت دعوات التجديد أثرها وغيرت الاتجاه العام أو الاتجاه الغالب فى شعرنا المعاصر ؛ فظهرت

شخصية الشاعر فى شعره ، وظهر لون روحه وطريقة انفعاله المتميزة بأحداث حياته الخاصة ، وعلى هذا النحو رأينا شعر الروح المرحة المقبلة على الحياة عند على محمود طه . والروح الثارية المتفجرة عند إبراهيم ناجى . والانطوائية المتأملة عند حسن كامل الصيرفى . والثائرة المتمردة عند أبى القاسم الشابى .

ومع ذلك استطاعت بعض الأحداث الكبرى فى مصر وفى العالم العربى كله أن تهز الوجدان الجماعى عند بعض الشعراء وأن تثير هذا الوجدان فأخذوا يتحدثون عن أفراحهم أو أتراحهم الناجمة عن تلك الأحداث الجسام ،

ولقد كانت خيبة الأمل التى أصابت العالم العربى فى أعقاب الحرب العالمية الأولى عندما رأوا الحلفاء يغدرون بهم بعد أن ضللوهم وحملوهم على الاشتراك معهم فى الحرب والاكتواء بنارها على أمل أن يمنحوا الاستقلال عند انتهائها ؛ وإذا بالحلفاء يتنكرون لكل وعودهم ويقررون اقتسام العالم العربى فيما بينهم ، فكانت خيبة الأمل هذه مصدرا لقصيدة رائعة ؛ عبر فيها الشاعر ميخائيل نعيمة عن مبلغ الحزن والأسى الذى أصابه كفرد من أبناء الشعب العربى . وكانت هذه القصيدة من أروع شعر الوجدان الجماعى فى أدبنا العربى المعاصر . وهى قصيدة « أخى » التى يقول فيها .

أخى إن ضج بعد الحرب غربى بأعماله
وقدس ذكر من ماتوا. وعظم بطش أبطاله
فلا تهزج لمن سادوا ولا تشمت بمن دانا
بل اركع صامتاً مثلى بقلب خاشع دامى
لنبكى حظ موتانا .

* * *

أخى إن عاد بعد الحرب جندى لأوطانه
وألقى جسمه المنهوك فى أحضان خلانه
فلا تطلب إذا ما عدت للأوطان خلانا .
لأن الجوع لم يترك لنا صحبا نناجيهم
سوى أشباح موتانا .

* * *

أخى إن عاد يحرث أرضه الفلاح أو يزرع
ويبنى بعد طول الهجر كوخاً هده المدفع
فقد جفت سواقينا وهد الذل مأوانا
ولم يترك لنا الأعداء غرساً فى أراضينا
سوى أجياف موتانا .

* * *

أخى قد تم ما لو لم نشأه نحن ما تما
وقد عم البلاء ولو أردنا نحن ما عما
فلا تندب فأذن الغير لا تصغى لشكوانا
بل اتبعنى لنحفر خندقا بالرفش والمعول
نوارى فيه موتانا .

* * *

أخى من نحن لا وطن ولا أهل ولا جار
إذا نمنا إذا قمنا ردانا الخزى والعار
لقد خمت بنا الدنيا كما خمت بموتانا
فهات الرفش واتبعنى لنحفر خندقا آخر
نوارى فيه أحيانا .

* * *

وكما أن شعر الوجدان الذاتى لم يكن بد من أن يتخذ لون الروح المتميزة لكل شاعر . وتتنوع نغماته بتنوع المزاج الفردى ونوع الثقافة وظروف الحياة الخاصة والعامة ، فإن شعر الوجدان الجماعى لم يكن بد هو الآخر من أن تتنوع نغماته وتتعدد ألوانه ، ونحن هنا إزاء قصيدة نعيمه لا نحس بثورة صاخبة متمردة ، ولا بنغمات خطابية مجلجلة ، بل نحس بنغمات هامسة يسكبها الشاعر

العربي فى أذن أخيه العربى ؛ ليعبر بها عن حزنه وأساه فى روح هادئة تكاد تكون صوفية من شدة الألم ، ولكنها مع ذلك روح قوية نافذة تستثير النفس وتهز أعماق الوجدان الجماعى للشعب العربي كله . فالشاعر منفعل بأحداث مجتمعه الكبرى وما نزل به من محن وآلام - لا فى محاربة من ناصبهم العداء فعلا فحسب - بل وفى مجالدة أصدقاء الأمس المخادعين وأعداء اليوم من أولئك الحلفاء الغادرين الذين لم يكادوا يفرغون من حربهم الطاحنة وينتصرون فيها حتى وجهوا نيرانهم إلى العرب الأوفياء ؛ ليخمدوا ثوراتهم ويفرضوا عليهم استعمارهم البغيض وسيطرتهم الخانقة .

والظاهر أن هذه القصيدة الرائعة قد استهوت بوزنها ونغماتها الموسيقية ومضمونها الجماعى أفئدة الأجيال التالية من شعرائنا الشبان ، وربما كانت حماستى لها فى مطلع حياتى الأدبية ونضالى الحار فى سبيل كل ما سميته عندئذ بالأدب المهموس وتفضيلى له على الأدب الخطابى التقليدى أثر فى لفت أنظار شبابنا الشعراء إليها . فبين أشعار الأستاذ مختار الوكيل نلتقى بقصيدة من الوزن نفسه ومن القافية نفسها التى اختارها نعيمه للمقطوعة الأخيرة من قصيدته وفيها يوجه الوكيل الخطاب أيضاً بلفظة أخى حيث يقول :

أخى قد شاء رب الكون أن يجمع قلبانا .
فأسكننا بواد فاض بالخيرات ألوانا .
وأجرى بيننا نهراً براح الخلد أحيانا .
وأهدانا من الألسن ما نزل قرآنا .
ووحدنا على الأيام وجداناً وإيمانا .
وأنزل فى جوانحنا هدى يغذو طوايانا .

ومن الواضح أن هذه القصيدة تصــــدر أيضاً عن الوجدان الجماعى ، أو هى على الأصح تحاول أن تجلى أسس هذا الوجدان الجماعى ، وهى بلا ريب لا توغل فى الوجـدان كما توغل قصيدة نعيمة الرائعة ، فالأستاذ مختار الوكيل غير منفعل فيها بأحداث معينة حتى أننا لا نحس فيها بعاطفية متقدة كعاطفية نعيمة . ومع ذلك فالقصيدة تدخل بلا ريب فى شعر الوجــــدان الجماعى بحكم ما نستشعره فيها من بهجة بعناصر الوحدة التى تجمع بيننا وتوحد قلوبنا وتساهم فى التقريب بين ألوان روحنا .

ويمضى الزمن ويقوى الوعى الجماعى وتتسع آفاقه فلا يعود وجداننا الجماعى قاصراً على وطننا المحلى ، بل يمتـد إلى قوميتنا العربية العامة ، ومن جهة أخرى لا يظل هـذا الوجدان الجماعى قاصراً على الناحية السياسية فى قضايانا الوطنية أو القومية ، بل

يمتد أحياناً إلى حياتنا كلها فيشمل النواحي الاقتصادية والاجتماعية والثقافية وبخاصة بعد أن أخذنا نحل قضايانا الوطنية والقومية تباعاً مع الدول الاستعمارية ، ونحقق استقلالنا السياسي دولة بعد أخرى ، ونحرر سياستنا الخارجية من كل تبعية للغير ، ونقف في المجال الدولي هذا الموقف الحيادي المشرف الذي ترتضيه الشعوب العربية كلها وتعتز به .

وفي خلال هذا الشوط الطويل الشاق الذي قطعناه كان الوجدان الجماعي يطغى شيئاً فشيئاً على الوجدان الذاتي ، وظهر بيننا شعراء أقوياء أخذوا يغذون هذا الوجدان الجديد النامي حيناً ، ويهاجمون الوجدان الذاتي المنطوي أو الهارب هجوماً عنيفاً على نحو ما قال شاعر شاب في قصيدة سماها « إلى الشاعر التائه »

ما لعينيك تبسمان . وعيناي تموجان ثورة ووميضا .
ما لقلبي وأنت قلبك راض يطلب النور والفضاء العريضا .
ما لروحي تكاد تقتل جسمي فتراه العيون جسماً مريضا .
ما لمثلي يرى الليالي سوداً ويرى مثلك الليالي بيضاً .
ما لشعري طغى الجنون عليه . أم ترى أنت لا تراه قريضا .

* * *

أنت تخلو إلى النجوم إلى الزهر إلى الطير حينما يتغنى .
ربة الخمر باركتك فغنيت هراء ورحت تسأل دنا .
في سماء الخيال ضم جناحيك تقع بيننا فتصبح منا .
دع جمال الخيال وادخل كهوفاً للملايين وارو للكون عنا .
إنما الفن دمعة ولهيب ليس هذا الخيال والتيه فناً .

* * *

قلب الطرف هل ترى غير جهل وهزال وآهة مكتومه .
وعيون قد أغمضت ونحور أطلقوه فراح يذرى سمومه .
وجيوش من الخداع تمشيها أكف لغاية مرسومه .
وأكف هي المنابع للمال أضاعت سنينها محرومة .
دع جمال الخيال وادخل كهوفاً للملايين وارو للكون عنا .
إنما الفن دمعة ولهيب . ليس هذا الخيال والتيه فناً .

* * *

وبعد قيام ثورتنا الأخيرة وتحقيق الكثير من أهدافنا الكبرى التي كان شعراؤنا الشبان الثائرون يستنفرون الشعب حتى ينهض لتحقيقها ، لم يعد هناك لهذا الاستنفار العنيف نحو الثورة داع وإن ظل الوجدان الجماعي مع ذلك منبعا يستقى منه جيلنا الحاضر إلهامه ومضمونه الشعرى وهو مضمون متفاوت قد يكون

حديثا عن أمجاد الماضي وبطولات الجهاد ، أو دعوة لمواصلة اليقظة والحرص على مكاسب الثورة .

وقد ينضح الوجدان الجماعي عن ابتهاج وتفاؤل بما حقق شعبنا من انتصارات على نحو ما نجد فى قصيدة أغانى إفريقيا من ديوان محمد مفتاح الفيتورى وهى التى يستهلها بقوله :

يا أخى فى الشرق فى كل سكن   يا أخى فى الأرض فى كل وطن
أنا أدعــوك فهل تعرفنى   يا أخا أعرفه رغم المحـن
إننى مزقت أكفان الدجى   إننى هدمت جدران الوهن
لم أعد مقبرة تحكى البلى   لم أعد ساقية تبكى الدمن
لم أعد عبد قيودى لم أعد   عبد ماض هرم عبد وثن
أنا حى خالد رغم الردى   أنا حر رغم قضبان الزمن
فاستمع لى استمع لى
إنما الجيفة صماء الأذن

ومنها يقول :

الملايين أفاقت من كراها
ما تراها .. ملأ الأفق صداها
خرجت تبحث عن تاريخها
بعد أن تاهت على الأرض وتاها

حملت أقواسها وانحدرت

من روابيها وأغوار قراها

فانظر الإصرار فى أعينها

وصياح البعث يجتاح الجباها

يا أخى فى كل أرض عربت

من ضياها وتغطت بدجاها

يا أخى فى كل أرض وجمت

شفتاها واكفهرت مقلتاها

قم تحرر من توابيت الأسى

لست أعجوبتها أو مومياها

انطلق فوق ضحاها ومساها

يا أخى قد أصبح الشعب إلها

هذا ولقد اقتضى المضمون الشعرى الجديد النابع من الوجدان الجماعى أن يلجأ الشعراء إلى صور وقوالب جديدة يصبون فيها وجدانهم الجماعى وبخاصة بعد أن تغيرت الظروف بعد الثورة، ولم يعد هناك مجال مستمر للاستنفار الثورى العنيف الذى يلائمه القالب الغنائى التقليدى فى شعرنا العربى فرأينا الكثيرين من شعرائنا الجدد يلجأون إلى قالب القصة الصغيرة الساذجة حينا

وقالب الحوار الدرامى السريع حينا ، ولما كانت مثل هذه القوالب لا تستدعى بالضرورة وحدة البيت الشعرى كوحدة للوسيقى الشعرية ، بل يقضى الحوار بتجزئة البيت الواحد إلى تفاعيل وفصل بعضها عن بعض لتوائم القصص أو الحوار فقد أقدم شعراؤنا على تغيير الصورة مجاراة لتغيير المضمون وتغيير طريقة تصميم القصيدة وبنائها الهندسى .

الصورة الجديدة للشعر :

والواقع أن الصورة الجديدة للقصيدة العربية المعاصرة لم تدفع إليها نزوة طارئة أو مجرد الرغبة فى التجديد ، بل جاءت لتحول عميق فى ثقافتنا الفكرية والفنية ، ذلك لأنه ما من شك فى أن فلسفة ثورتنا الجديدة قد وجهت جيلنا الجديد الناهض نحو الواقعية الاشتراكية وهى واقعية تنفر من الذاتية الرومانسية وتجنح إلى الجماعية ، أى إلى استقاء التجارب الشعرية من مشكلات المجتمع ومواطن ضعفه وقوته وأفراحه وآلامه ، لما كان الشعر الغنائى أى شعر القصائد لا يمكن أن يكون بطبيعته إلا شعراً وجدانيا أى شعراً تلونه عاطفة الشاعر المنفعلة بتجارب الشعب كما قد تشكله أحيانا فلسفة الشاعر فى الحياة ووجهة نظره

والمذهب الاجتماعى الذى يدين به ، فقد كان حتما على هذا الشعر أن يكون لكل قصيدة منه موضوع يتخذ صورة القصة ولكنها قصة لا يمكن أن تصبح واقعية خالصة ، بل لابد أن تمتزج بوجدان الشاعر الذى يعطيها طابع الشاعرية ، كما أنها لا تحرص على التفاصيل التى تحرص عليها عادة القصة النثرية ولا على التسلسل المنطق المحكم أو تحديد أبعاد الشخصيات وملامحها النفسية بقدر ما تحرص على إبراز انفعال الشاعر بهذه القصة وما تثيره فى نفسه من شتى العواطف حتى لكأنها تعبير من الشاعر عن الانطباعات التى أحدثتها فى نفسه ، وإذا كان الشاعر لابد أن يحيطنا علما بأحداث تلك القصة وبالصورة العامة لشخصياتها فإنه يقتصر عادة على الإشارة السريعة واللمحة الخاطفة الموحية ، حتى لا يصاب شعره بالنثرية ، وحتى لا يطغى عنصر القصص على عنصر الوجدان الذى سيظل أبداً الطابع المميز للشاعرية .

ولعلنا نستطيع أن نلمس هذه الصورة الجديدة للقصيدة العربية المعاصرة فى قصيدة كتبتها أخيراً الشاعرة الوجدانية السيدة ملك عبد العزيز . وهى لم تكتبها مجاراة للتيار الجديد لأنها شاعرة لا تقول الشعر إلا تنفيساً عن وجدانها الذاتى وهى أبعد ما تكون عن أن تحترف الشعر أو تتنقل مع تياراته ، وإنما

تقوله عندما ينفعل وجدانها وتشعر بحاجة ملحة إلى قوله ، وقد انفعلت لما أذاعته صحفنا عن قصة البطل الشاب « جواد حسنى زين العابدين » أثناء معركة بور سعيد الخالدة ، وما كان من سفره إلى ساحة القتال على رأس فريق من زملائه الفدائيين ، ثم إحاطة العدو بهم ورفضه أن يتراجع مع زملائه مؤثراً الموت على الهزيمة ثم وقوعه أسيراً فى يد الجند الفرنسيين وسجنه فى غرفة ضيقة بمعسكرهم عند شاطىء البحر على الرغم من الدماء التى كانت تنزف من جراحه ، وقد اتخذ من هذه الدماء مداداً سجل به على جدران الغرفة بعض أحداث قصته البطولية الرائعة ، وفى النهاية تظاهروا بأنهم قد قرروا الإفراج عنه بعد أن أوقف القتال ولكنه لم يكد يخرج ويسير بضع خطوات على الشاطىء متعثراً نازف الدم حتى أطلقوا عليه الرصاص غدراً من خلف وألقوا بجثته إلى البحر ، وقد انفعلت الشاعرة بهذه القصة أيما انفعال ، وزادها شجنا أن رأت فيه صورة لأحد أبنائها وأثار الانفعال طاقتها التصويرية فخيل إليها أنها قد دخلت إلى غرفة سجن البطل ورأت الكلمات المسطرة على جدرانها بدمه ، وجسم خيالها هذه الرؤية الشعرية المؤثرة فخيل إليها أن هذه الدماء قد أنبتت شجرة خضراء رمزاً للحياة المطمئنة التى يرويها دم الشهداء ، ثم عاد

خيالها إلى قصة البطولة كلها وما تعاقب فيها من أحداث تصورها بخطوط سريعة عميقة وتسبغ على اللوحة القصصية كلها فيضا من مشاعرها كشاعرة وكإنسانة وكأم ولكن دون أن تلتزم فى عرض هذه القصة وتسلسلها إلا منطق مشاعرها ، فهى تبدأ القصيدة برؤية شعرية داخل غرفة سجن البطل ثم تنتقل إلى القصة وتعود فى النهاية إلى تصوير شجرة الحياة التى صور لها خيالها أنها قد انبعثت وأينعت وأورقت بفضل ما غذاها به بطلها من دم ذكى (راجع القصيدة فى ديوان « أغانى الصبا » للشاعرة نشر دار المعارف بالقاهرة) .

فهذه قصيدة ذات موضوع هو قصة البطل « جواد حسنى زين العابدين » فى معركة استشهاده ، وبفضل وحدة الموضوع حققت القصيدة تلك الوحدة العضوية التى نادى بها رواد التجديد فى شعرنا العربى المعاصر منذ أوائل هذا القرن ولم يستطيعوا تحقيقها فى شعر الوجدان الخالص والخواطر المتناثرة ، فظل ترتيب الأبيات فى القصيدة وتسلسلها قابلا للتقديم والتأخير دون أن يضطرب بناؤها ، أما فى هذه القصيدة فنرى وحدة الموضوع تمكن الشاعرة من أن تحقق هذه الوحدة العضوية تحقيقا رائعا

وإن اختلفت تلك الوحدة فى القصيدة عنها فى القصة النثرية التى لا بد أن تخضع للمنطق الموضوعى الصارم ، بينما القصيد لا يخضع ولا يمكن أن يخضع إلا لمنطق الشعور ، فالشاعرة تبدأ قصيدتها برؤية شعرية لسجن البطل وإذا بهذه الرؤية تطلق العنان للعاطفة التى تحرك الخيال ، فتعود الشاعرة إلى القصة كلها بحلقاتها المتتابعة لا لتفصل تلك الحلقات ولكن لتعبر عما تثيره كل حلقة فى وجدانها من انفعال عاطفى إنسانى زاخر حتى لكأن القصيدة قد استحالت إلى وجدان خالص مع استفادتها من الموضوع فى تحقيق الوحدة العضوية التى يتكامل بها العمل الفنى ، ونجحت الشاعرة فى أن تعدى نفوسنا بالأحاسيس نفسها التى استشعرها وجدانها بفضل طاقتها التصورية القوية ، بل ونجحت فى أن تغمر أرواحنا بفيض من مشاعر الأسى المتأسى الرفيع ، ومن الإنسانية الشجاعة المستبسلة .

وأما من الناحية الموسيقية فالقصيدة مستقيمة النغم المبنى على تفعيلة الرجز دون تقيد بوحدة البيت الموسيقية تلك الوحدة التى لا نشعر بلزومها إلا فى شعر الخطابة والمحافل أو شعر الوجدان الخالص أحيانا ، وأما الوجدان المختلط بموضوعه والمصبوب فى تضاعيف القصة فوحدته الموسيقية هى القصيدة

كلها ، ومع ذلك حرصت الشاعرة على أن تقسم هذه الوحدة الموسيقية الطويلة إلى وحدات تكاد تحكى الحركات المتتابعة فى السيمفونية الموسيقية ، وقد جزأت هذه الوحدات الموسيقية وفقاً لأجزاء القصة ومراحلها المتتابعة كما تجزأ السيمفونية سواء بسواء وفقا للمدلول العاطفى لكل حركة من حركاتها .

المضمون والصورة

على ضوء التطور التاريخى لنظرية الشعر نستطيع أن ننظر الآن فى مقومات هذا الفن . وهى فى مجموعها لا يمكن أن تخرج عن المضمون والصورة ، أى عن المادة الأولية التى يصبها الشاعر فى قصيده . والصورة التى يبنى بها قصيده . والبحث فى المضمون الشعرى يعتبر من المبـــاحث الجديدة ؛ إذ أن النقد التقليدى والتاريخ الأدبى المتوارث كانا يبحثان دائما ، فى أغراض الشعر وأهدافه أكثر مما يبحثان فى مضمونه . فالعرب القدماء مثلا ، كانوا يقسمون الشعر بحسب أغراضه فيجعلونه مدحا وهجاء وغزلا ورثاء ووصفا وحماسا وما إليها ، دون عناية كبيرة بالمضمون الذى يصبه الشاعر فى كل من هذه الأغراض حتى رأيناهم يقولون مثلا . إن المدح ثناء على الحى والرثاء ثناء على الميت ، دون مناقشة لطبيعـة المضمون الذى يجب أن يصبه الشاعر فى قصيدة الرثـاء . وهل يحسن أن يكون هذا المضمون تفجعا على الميت وحزنا لوفاته أو مدحا له وتسجيلا لفضائله وتفلسفا سطحيا حول الموت والحياة والقضاء والقدر ، أو مزجا بين كل هذه العناصر أو تغليبا لإحداها على الأخرى .

وباستطاعتنا أن نعثر على تقسيمات مماثلة فى آداب الأمم الأخرى القديمة ، مثل أدب اليونان حيث نرى شعره الغنائى ينقسم أحيانا بحسب صورته الموسيقية ،فيكون منه شعر الـ Elegie ومنه شعر الإيامب اللذين يتميزان بالتركيب الموسيقى لا بالغرض الشعرى . كما نجد تقسيما آخر يقوم على الأغراض ، فهناك أناشيد النصر وأغانى الزواج والأفراح وأغانى الرعاة والريفيات وما إليها .

ولكن ظهور علم الجمال وفلسفته فى العصور الحديثة أخذ يربط بين الشعر وغيره من الفنون الجمالية ويخضعها كلها لفلسفات جمالية مختلفة ، ويحاول أن يرسم لكل فن مجالات خاصة حينا آخر ، كما يبحث فى مضمون كل فن وصوره .

ففى العصور القديمة كان الاعتقاد السائد أن الأشياء الجميلة وحدها هى التى تصلح لأن تكون مصدرا للإلهام الشعرى بل ومصدرا للفنون الجميلة كافة ، ولكن التفكير الحديث أخذ يخلخل هذه النظرية فيرى أن الأشياء القبيحة قد تصلح هى الأخرى لأن تكون موضوعا للفن الجميل ، وأننا قد نطرب لرؤية هذه الأشياء القبيحة مصورة أو معبرا عنها بأحد تلك الفنون ، مع أننا لا نطرب، بل ولا نرتاح لرؤيتها فى الطبيعة على نحو ما نطرب

مثلا ، لرؤية لوحة زيتية تصور رجلا فقيرا مريضا ملقى على قارعة الطريق ، فنطرب باللوحة وإن كنا ننفر من مشاهدة موضوعها على الطبيعة، وفى تفسير ذلك يختلف المفكرون . فمنهم من يرجع طربنا إلى مهارة المصور ، ومنهم من يرجعه إلى ما يضفيه المصور على موضوعه من ذات نفسه ومن قوة التعبير المثير ، ومنهم من يجمع بين الأمرين . ولعلنا نجد أمثلة كثيرة على ذلك فى شعر الهجاء الذى ازدهر عند الشعراء القدامى من عرب وغير عرب، فهو شعر يصور القبح ومع ذلك نطرب له ، ونعجب به . وعند شعراء النقائض وكبار الهجائين العرب من أمثال الحطيئة وابن الرومى شواهد لا تنفد لهذا الشعر الجميل الذى يصور القبائح.

مجالات الفنون :

ونمر من هذه القضية التى يلوح أنها قد حلت واستقر الرأى فيها على أن الفنون الجميلة قد تصور الجمال والقبح على السواء — إلى قضية أخرى تبدو أكثر جدة وطرافة ، وهى القضية التى أثارها الناقد الألمانى الكبير لسنج Lessing فى القرن الماضى، ونعنى بها نظرية المجالات الفنية، وهل يحسن أن يقتصر كل فن جميل على إحداها خضوعا لطبيعته ووسائل تعبيره، أم أن المجالات كافة

مفتوحة ، ويحسن أن تظل مفتوحة للفنون كلها ولوسائل تعبيرها المتباينة .

ولقد اختار لسنج لبحثه هذا مجالا مواتيا هو مجال الوصف، لينظر إلى أي مدى تستطيع الفنون المختلفة أن تتسابق فى مجاله ، وقد أثار هذا البحث فى نفسه قراءته لوصف الشاعر فرچيل فى إينيادة الرومان ، للعذاب الذى أنزلته الآلهة بالكاهن لاوكون الذى خان أسرارها ، فأرسلت إليه أسرابا من الأفاعى التى طوقته هو وأولاده وعصرتهم عصرا ، أنزل بهم أقصى العذاب. ورأى لسنج إلى جوار هذا الوصف الشعرى المثير لمأساة لاوكون عدة تماثيل تجسم هذا الكاهن وأولاده بين أحضانه، والأفاعى تلتف بهم وتعتصرهم وقد ارتسمت على ملامحهم آلام عذابها المميت ، فأخذ هذا الناقد الكبير يعقد المقارنات بين قوة تعبير الوصف الشعرى والفن التشكيلى ليستطرد بعد ذلك إلى البحث فى مجالات الفنون عامة ، وهل يحسن أن يتخير كل منها مجاله أم يدلف إلى كل المجالات . وقد دون كل هذه المقارنات فى كتابه النقدى الشهير المسمى « لاوكون » .

والنتيجة الصلبة التى نخرج بها من مطالعة كتاب « لاوكون » لـ « لسنج » وتحليله : هى قوله إن للفن التشكيلى لمحة فى المكان ،

وأما الفن الشعرى فله لحات فى الزمن، بمعنى أن المصور أو النحات لا يستطيع أن يلتقط بفنه غير وضع واحد لموضوعه أى لحة واحدة فى المكان ، أما الشاعر فيستطيع أن يصور بفنه عدة أوضاع متلاحقة للموصوف أى عدة لحات فى الزمن على نحو ما نشاهد مصورا أو نحاتا مثلا ، يرسم صورة أو ينحت تمثالا لحصان فى وضع معين ، بينما نرى شاعراً مثل امرىء القيس يقدم لنا فى بيت شعر واحد عدة أوضاع للحصان حيث يقول :

مكر ، مفر ، مقبل ، مدبر معا .·. كجلمود صخر حطه السيل من عل

إذ من المؤكد أن أى مصور أو نحات لا يستطيع أن يجمع فى لوحة واحدة أو فى تمثال واحد كل هذه الأوضاع التى يمكن أن يتخذها الحصان فى كره وفره وإقباله وإدباره كجلمود صخر ينحدر على سفح ربوة .

هذا وقد استغل ناقدنا المرحوم إبراهيم عبد القادر المازنى نظرية « لسنج » هذه فى دراسته لفن الوصف عند ابن الرومى فى المقالات التى كتبها عنه وجمعت فى كتابه « حصاد الهشيم » حيث أخذ يدلل على فطنة ابن الرومى الفنية باختياره فى الوصف الشعرى المواضيع التى يحذقها هذا الفن ويبذ فيها غيره من الفنون ، ونعنى بها « مواضيع الحركة » ذات المراحـــل المتلاحقة

التى يستطيع الشعر وحده أن يصورها ويوحى بها فى أضيق حيز، وقد اختار المرحوم المازنى للتدليل على ذلك وصف ابن الرومى للخباز وهو يصنع الرقاق حيث قال :

ما أنس لا أنس خبازاً مررت به
يدحو الرقاقة وشك اللمح بالبصر
ما بين رؤيتها فى كفه كرة　　　وبين رؤيتها قوراء كالقمر
إلا بمقدار ما تنداح دائرة　　　فى لجة الماء يلقى فيه بالحجر

فى هذه الأبيات الثلاثة استطاع ابن الرومى أن يصور صانع الرقاق فى أوضاعه المتلاحقة ، أى فى لحات متتابعة فى الزمن، لافى وضع مكانى محدد على نحو ما تستطيع عادة الفنون التشكيلية .

وارتكازاً على هذا التمييز البادى الوجاهة حاول « لسنج » فى كتابه أن يحدد مجالات الفنون المختلفة ويفصل بينها بحيث لا ينبغى أن يجازف فن منها بالخروج من مجاله إلى مجال آخر يتخلف فيه . ولكن أساس البحث لم يلبث أن تغير ، فلم يعد يجرى فى تحديد المجالات الفنية بل فى خصائص كل فن وممكناته حتى داخل المجال الواحد ، فالفنون التشكيلية مثلا تستطيع أن تنتقط لمحة فى المكان لتصورها ، كما يستطيع فن الشعر أن يلتقط اللمحة نفسها ومع ذلك يختلف مضمون أحدهما عن مضمون

الآخر ، وإذا كان تاريخ الشعر بخاصة والفنون عامة يوحى بأن كل فن قد حاول أن يغتصب خصائص الفن الآخر وإمكانياته حتى قيل — كما سبق أن أوضحنا — إن الشعر رسم ناطق والرسم شعر صامت ، فإن مضمون كل من الفنين قد أخذ يتحدد بعد ذلك على نحو يلوح لنا اليوم حاسماً ، فالشاعر لم يعد يطمح إلى تجسيم الموصوفات كما كان يريد « البرناسيون » وأنصار الفن للفن، بل أخذ يحصر همه فى أن يعبر عن وقع الموصوفات فى نفسه وتفاعلها مع وجدانه وكأن الوصف قد صار ضرباً من شعر الوجدان لا ضرباً من المحاكاة الجمالية ، حتى ليلوح لنا أحياناً كثيرة أن الشاعر الحديث لا يلجأ إلى الوصف للتجسيد الحسى ، بل كمحك للوجدان وامتزاج بالطبيعة وتجاوب معها وانفعال بها قد يصل إلى حد الحلول الشعرى ، أى إلى حد فناء الشاعر فى الطبيعة وامتزاجه بها وخلع وجدانه عليها على نحو ما قال بودلير « إن الأشياء تفكر خلالى ، كما أفكر خلالها » ، ولعلنا نستطيع أن نجد مثلا رائعا لهذا الوصف الوجدانى الذى يصل إلى حد الحلول الشعرى فى إحدى روائع أدبنا العربى الحديث وهى قصيدة « المساء » التى قالها شاعرنا الكبير خليل مطران

فى صدر شبابه سنة ١٩٠٢ وهو مريض بمكس الاسكندرية
ومطلعها :

داءٌ ألم حسبت فيه شفائى
من صبوتى فتضاعفت برَحائى

وفيها يقول :

إنى اقمتُ على التَّعِلَّةِ بالمنى   فى غربة قالوا تكون دوائى
إن يشف هذا الجسم طيب هوائها
أيلطف النيران طيب هواء
أو يمسك الحوباء حسنُ مقامها
هل مَسكة فى البعد للحوباءِ
عبثٌ طوافى فى البلاد وعِلّةٌ
فى علة منفاى َ لاستشفاءِ
متفردٌ بصبابتى متفردٌ   بكآبتى متفرد بعنائى
شاكٍ إلى َالبحر اضطراب خواطرى
فيجيبنى برياحه الهوجاء
ثاوٍ على صخرٍ أصم وليت لى
قلباً كهذى الصخرة الصماء
ينتابها موج كموج مكارهى   ويفتها كالسقم فى أعضائى

والبحر خفاق الجوانب ضائق
كمداً كصدري ساعة الإمساءِ
تغشى البرية كدرةٌ وكأنها
صعدتْ إلى عيني من أحشائي
والأفق معتكرٌ قريح جفنه
يغضي على الغمرات والأقذاءِ

* * *

يا للغروب وما به من عَبرةٍ للمستهامِ وعِبرة للرائي
أوَ ليس نزْعاً للنهار وصرعةً
للشمس بين جنازة الأضواء
أوَ ليس طمساً لليقين ومبعثاً
للشك بين غلائل الظلْمَاءِ
أوَ ليس محواً للوجود إلى مدىً
وإبادةً لمعالم الأشياء
حتى يكون النور تجديداً لها ويكون شبه البعث عود ذكاء

* * *

ولقد ذكرتك والنهار مُوَدّعٌ
والقلب بين مهابة ورجاء

وخواطري تبدو تجاه نواظري
كالشمس كدامية السحاب إزائي
والدمع من جفني يسيل مشعشعا
بسنى الشعاع الغارب المترائي
والشمس في شفق يسيل نضاره
فوق العقيق على ذرًى سوداء
مرت خلال غمامتين تحدُّراً
وتَقَطَّرَتْ كالدمعة الحمراء
فكأنَّ آخرَ دمعة للكون قد
مُزِجتْ بآخر أدمعي لرثائي
وكأنني آنستُ يومِيَ زائلاً
فرأيت في المرآة كيف مسائي

* * *

ففي هذه القصيدة يشكو الشاعر ألمه ويحن لحبيبته ويصف مشاهد الطبيعة في مكس الاسكندرية . ولكن الوصف عنده كشاعر حديث أبعد ما يكون عن الوصف الحسي الذي ألفناه في شعرنا العربي القديم ؛ إذ أصبح ما يمكن أن نسميه بالوصف الوجداني ، أي الوصف الذي يمتزج فيه الشاعر بالطبيعة ويتبادل

وإياها ألوان وجدانه حتى لكأنه قد حلت به وحل بها ، فرياح البحر الهوجاء صدى لاضطراب خواطره . والصخرة الصماء ينتابها موج كموج مكارهه ، والبحر خفاق الجوانب ضائق كمدا كصدر الشاعر ساعة الإمساء ، وكدرة البرية صاعدة إلى عينيه من الأحشاء ، والأفق معتكر قريح الجفن . وهو يرى خواطره بعينيه كدامية السحاب ، والدمع يسيل من جفنه مشعشعا بسنى الشعاع الغارب ، والشمس فى انحدارها الأخير بين السحاب كأنها آخر دمعة للكون تمتزج بدموع الشاعر لترثيه . ومن كل هذا تتكون المرآة التى يرى فيها الشاعر نفسه وترى فيها الطبيعة نفسها وبذلك يتم التقابل بين الطبيعة والوجدان ويبرز حتى فى هذا المجال الطابع الوجدانى الذى أصبح — ونرجح أن يظل — الطابع الأساسى للشعر الغنائى كله من حيث مضمونه .

الفكر والتأمل :

وإذا كان الشعر الغنائى فى العصور القديمة والعصور الوسطى قد عرفا ما يسمى بشعر الفكرة وشعر الحكم وكتب منه الممتع المركز الصافى الجوهر ، فإن هذا النوع من الشعر قد تطور

فى العصور الحديثة من الفكر والفلسفة والحكمة إلى التأمل والاستبطان الذاتى ، فلم يعد الشعر الحديث يحفل بالفكرة فى ذاتها ولا بالحكمة فى ذاتها بل يحفل بتأمل الأفكار والحقائق تأملا وجدانياً ، أى بالتعبير عن وقع هذه الحقائق والأفكار والحكم فى النفس البشرية وتأثيره فيها عن طريق التأمل ، والنظر فى تأثيرها فى حياة الإنسان ومصيره وسعادته أو شقائه ، بحيث يمكن القول أن ما نسميه قديماً بشعر الفكرة قد أصبح من الواجب أن يصبح اليوم شعر التأمل الفكرى وإلا رميناه بالجفاف والنثرية وفقاً لمدى بعده عن الطابع الوجدانى الذى نسعى إلى تقريره كطابع حاسم للفن الشعرى الذى لا تزال الإنسانية تنتجه حتى اليوم ، وهو فن الشعر الغنائى الذى طفا على وجه الزمن ولم يستطع موجه أن يبتلعه كما ابتلع من قبل شعر الملاحم وشعر التمثيليات ، وكان السبب الأساسى فى الإفلات من طوفان الزمن هو إشباعه لحاجة إنسانية خالدة ما خلد الإنسان وهى الحاجة إلى التعبير عن الوجدان البشرى .

وإذا كان شاعرنا خليل مطران قد كان له أكبر الفضل خلال نهضتنا الشعرية الحديثة فى تطوير فن الوصف الشعرى من الوصف الحسى إلى الوصف الوجدانى مجاراة للتطور الإنسانى العام ، فإن

شاعرنا الآخر عبد الرحمن شكرى قد كان له أكبر الفضل فى تطوير شعر الفكرة إلى شعر التأمل الوجدانى والاستبطان الذاتى ، فعبد الرحمن شكرى قد يلوح شعره — عند النظرة السطحية الأولى — من شعر الفكرة والتفلسف، ولكننا عند إمعان النظر فيه لا نلبث أن نتبين أنه قد تطور بهذا النوع من الشعر ، تطوراً واسع المدى بأن أحاله من تفكير فلسفى إلى تأمل وجدانى واستبطان ذاتى وتعبير عن موقف النفس البشرية من الحقائق التى نعلمها والحقائق التى نجهلها على السواء حتى ليصح ، بل يجب أن نسمى شعره بشعر « التأمل الوجدانى » على نحو ما سمينا فن الوصف عند مطران بأنه هو الآخر فن الوصف الوجدانى . ولعلنا نستطيع أن نضع أيدينا على هذه الخاصية الفريدة فى شعر عبد الرحمن شكرى بالنظر فى القصيدة التى يخاطب فيها المجهول فى الجزء الخامس من دووا ينه ص ٣١ حيث يقول :

يحوطنى منك بحر لست أعرفه
ومَهْمَهٌ لست أدرى ما أقاصيه

أقضى حياتى بنفس لست أعرفها
وحولى الكون لم تدرك مجاليه

يا ليت لى نظرة للغيب تسعدنى
لعل فيه ضيــــاء الحق يبديه
أخال أنى غريب وهو لى سكن
خاب الغريب الذى يرجو تقاصيه
أو ليت لى خطوةً تدحو مجاهلَهُ
وتكشف السترَ عن خافى مساعيه
كأن رُوحِىَ عود أنت تحكمه
فابسط يديك واطلق من أغانيه
والروح كالكون لا تبدو أسافله
عند اللبيب ولا تبدو أعاليه
وأكبر الظن أنى هالك أبداً
شوقاً إليك ، وقلبى فيه ما فيه
من حسرة وإباء لست أملكه
يأبى لى العيش لم تدرك معانيه
وأنت فى الكون من قاص ومقترب
قد استوى فيك قاصيه ودانيه
كأننى منك فى ناب لمفترس
المرء يسعىً ولغزً العين يدميه

كم تجهل العين طفلا حار حائره
ورب مطلب قد خاب باغيه
لو النبال نبال القوس مصمية
كنت ادَّرَيْتُ بسهم القوس أرميه
أو كان للسحر سهمٌ نافذ أبداً
لكان لى منه سهم صال راميه
يا مصلِتَ السيف قد فلت مضاربه
ورامىَ السهم قد خابت مراميه
قلبي يحدثنى ألا يليق به
رضى بجهل ذليل اللب يرضيه
قد ثار ثائر نفس عز مطلبها
وطار طائر لب فى مراقيه
كالنسر لا حاجب للشمس يحرقه
ولا الصواعق والأرواح تثنيه
وأنت كالليل والأفهام حائرة
مثل العيون علاها منك داجيه
ليل مهيب كموج البحر حندسه
تكاد تسمع منه صوت طاميه

فليتهن خفافيش تلوح لها

مجاهل الحق خافيه وباديه

بل ليت لى فكرة كالكون واسعة

أدحو بها الكون تبدو لى خوافيه

ليس الطموح إلى المجهول من سفه

ولا السمو إلى حق بمكروه

إن لم أنل منه ما أروى الغليل به

قد يحمد المرء ماء ليس يرويه

والقانعون بما قد دان ، عيشهمُ

موتٌ فإن هدوء القلب يُرْديه

يا قلب يهنيك نبض كله حرق

إلى الغرائب مما عز ساميه

فالعيش حب لما استعصت مسالكه

تجارب المرء تدميه وتعليه

كم ليلة بتها ولهان ذا أمل

لم يسل قلبي أن غابت أمانيه

لعل خاطر فكر طارق عرضاً

يدنو بما أنا طول العمر أبغيه

يوضح الغامض المستور عن فطن
وأفهم العيش تستهوى بواديه
هيهات ما كشفت لى الحق خاطرة
ولم يجب لى سؤالا ما ، أناديه

* * *

فهذه القصيدة وكثير من أمثالها من روائع شكرى قد تبدو فكرية الطابع ولكنها فى الحقيقة ليست من التفكير والتفلسف فى شىء ، بل هى تأمل وجدانى خالص للمجهول ومعمياته ، واستبطان ذاتى لوقع هذا المجهول وتلك المعميات فى نفسه البشرية المعذبة . وفى كل هذا ما يحيل شعره إلى شعر وجدانى رفيع يجمع بين التأمل الفكرى والانفعال الوجدانى والاستبطان الذاتى على نحو ما أوضحنا فى الجزء الأول من كتابنا عن الشعر المصرى بعد شوقى حيث اتخذنا من شعر عبد الرحمن شكرى كله ومن خواطره النثرية ما أيدنا به نظرتنا إليه كرائد ضخم من رواد شعرنا العربى المعاصر الذى ماشى التطور العالمى ، إذ رأيناه ينتقل بالشعر من ظاهر الحواس إلى باطن النفس البشرية ، ومن التفكير الفلسفى إلى التأمل الوجدانى عن طريق الرمز والإيحاء حيناً ، والإفصاح والتصوير البيانى حيناً آخر .

وهكذا ، نخلص من حديثنا عن المضمون الشعرى إلى النتيجة نفسها التى حاولنا تأييدها ، وهى أن هذا المضمون سواء استمده الشاعر من الطبيعة الخارجية أو من ذات نفسه العاطفية أو الفكرية لا بد أن يتخذ فى الشعر الغنائى الطابع الوجدانى الذى إذا فقده الشعر فقد جوهره ولم يستطع أن يعوض هذا الفقدان بأية واقعية أو طبيعية أو محاكاة ، فالشعر فى مضمونه أولا وآخراً تعبير عن وجدان الشاعر أياً كان مصدر هذا الوجدان الذى تختلط فيه الطبيعة فى ذات الشاعر وبمجتمعه وحياة ذلك المجتمع . وإذا كان هناك تطور جديد قــــد طرأ على نظرية الشعر الغنائى فهو ذلك التطور الذى جاء نتيجة لظهور فلسفات سياسية واجتماعية جديدة غطت جميع مجالات النشاط البشرى بما فيها مجال الشعر الغنائى ، وإن يكن من المؤكد ، كما سبق أن أشرنا ، أنها لم تستطع أن تقضى على الطابع الوجدانى للشعر الغنائى وكل ما استطاعته هو أن حولت جانباً من هذا الوجدان من الذاتية أى من الرومانسية إلى الجماعية أى إلى النظرة الاشتراكية للحياة ، ولكن دون أن تحيله إلى فن موضوعى خالص كما استطاعت أحيانا فى مجال القصة والمسرحية النثريتين .

الصورة أو الشكل :

أما من ناحية الصورة والتركيب الموسيقى للقصيدة العربية فيخيل الينا أن هذه القضية لم تدرس بعد فى شعرنا العربى دراسة علمية يجب أن ترتكز على المنهج التاريخى والمنهج المقارن معا ، وذلك لأننا لو نظرنا الى صور الشعر وتركيباته فى الآداب العالمية لوجدنا أنها قد اتخذت أشكالا متباينة ؛ فالملحمة الشعرية كانت لها صورتها وتركيبها الموسيقى ، والمسرحية الشعرية كذلك ، بل إن القصائد الغنائية التى تعيننا هنا قد اتخذت هى الأخرى عدة صور وتراكيب فى الآداب العالمية الكبيرة . واذا كنا لا نستطيع استقصاء كل هذه الصور والتراكيب ، فلا أقل من أن نختار بعضها لنرتكز عليها فى الدراسة المقارنة التى تستطيع وحدها أن تكشف لنا عن صورة القصيدة العربية وتركيبها ، بل وأن تعيننا على تفسير هذه الصورة وذلك التركيب .

فمن الأدب اليونانى القديم وهو الأصل الذى استمدت منه جميع الآداب العالمية نستطيع أن نختار نوعا من القصيدة الغنائية كان يسمى Ode أود ، وقد وصل به الى حد الكمال شاعر اليونان الغنائى الأكبر پندار . وهى عبارة عن نشيد كان يتغنى به اليونان

القدماء عندما ينتصر ممثلو مدينتهم أو قريتهم أو قبيلتهم فى احدى المسابقات الرياضية الكبرى التى كانت تعقد لبلاد الإغريق كلها كالألعاب الأوليمبية والكورنثية والدلفية والنيمية . وكانت تلك الأناشيد تصاحبها الموسيقى وحركات راقصة ، ولذلك كان تركيبها الموسيقى يقوم وفقا لأسلوب تنفيذها . فيتألف النشيد من مجموعة متلاحقة من الثلاثيات . وكل ثلاثية تتكون من دور يتراوح بين الاثنى عشر والأربعة عشر بيتا ينشده المحتفلون وهم يدورون فى حركة راقصة ، ثم دور آخر ينشدونه فى حركة راقصة مضادة ، وأخيرا مقطوعة ينشدونها وهم ثابتون فى أماكنهم ، وبذلك تتم الثلاثية لتتبعها ثلاثية أخرى حتى آخر النشيد الذى قد يصل الى الثلاثمائة أو الأربعمائة بيت من الشعر مما دعا مؤرخى الأدب الى تسمية هذه الأناشيد البندارية بالشعر الكبير . وكان الشاعر فيه يجمع بين التاريخ والأساطير والانتصارات الرياضية ويشيد بمجد الأبطال المنتصرين الذين كانوا عادة من الملوك والأمراء والأرسطقراطيين وبذلك امتاز هذا النوع من الأناشيد فى صورته وتركيبه الموسيقى عن غيره من القصائد الغنائية .

وباستطاعتنا أن نعثر على صورة خاصة وتركيب موسيقى متميز محدد لما يسمى بالشعر الصغير فى صورة طريفة من الشعر

الغنائى ظهرت أول ما ظهرت بإيطاليـــا فى عصر النهضة بفضل الشاعر الـكبـــير بترارك وهى ما يسمى بالسونتة Sonette التى انتشرت بعد ذلك فى أوروبا كلها فكتب شكسبير قصائده الغنائية فى هذه الصورة كما شاعت عند شعراء النهضة فى فرنسا بزعامة رائدهم الكبير بيير رونسار .

والسونتة مقطوعة شعرية قصيرة تتكون من أربعة عشر بيتا، لا تزيد ولا تنقص . مقسمة إلى أربعة أجزاء : الجزئين الأولين كل منهما من أربعة أبيات.والجزئين الأخيرين كل منهما من ثلاثة أبيات . وكل سونتة لاتشتمل فى العادة إلا على عاطفة أو خاطرة محددة فلا استطراد ولا توارد خواطر ولا إسهاب فى قصص أو وصف ، بل تعبير أو تصوير مباشر لتجربة بشرية محددة ، حتى ليصح أن نترجم كلمة سونتة بعبارة صورة صوتية ،وهاهو ذا أنموذج لها من شعر رونسار :

« كما نرى الوردة على الغصن فى شهر مايو فى شبابها الجميل ونضرتها الأولى تثير بلونها الحى غيرة السماء ، عندما يرويها ندى الفجر بعبراته ...

« وقد رقد الحب والرشاقة بين أوراقها وأخذت تعطر الحدائق والأشجار بأريجها ، غير أن سعير الحر أو غزير

المطر لم يلبث أن ضربها فذوت وتساقطت أوراقها ذابلة ...

هكذا ، فى جدتك الفتية الأولى ، والأرض والسماء تقدسان جمالك ، قصفك القضاء ، فرقدت رمادا ...

فلتقبلى — قربانا — دموعى وحسراتى ، وهذا القدر المليء باللبن ، وهذه السلة المليئة بالزهور ، لكى لا يكون جسمك حيا أو ميتا إلا ورودا » .

ونكتفى بهذين النوعين من القصائد الغنائية عند الغربيين كدليل على تنوع الصورة والتركيب الموسيقى تنوعا محددا ، وهما نشيد النصر والسونتة ، لنتساءل بعد ذلك لماذا لم تتنوع الصور والتراكيب الموسيقية فى شعرنا العربى التقليدى كما تنوعت عند الغربيين ، حتى إذا اطلعنا على آداب الغرب وأخذنا نوع من صور القصيدة وتركيبها الموسيقى عندنا هبت تلك الثورات البدائية الفقيرة ضد كل محاولة للتجديد أو للتنويع ؟

وفى الحق إننا لا نستطيع أن نجد تفسيرا لرتابة التركيب الموسيقى للقصيدة العربية التقليدية وتحجر صورتها ، إلا فى أثر البيئة عليها ، سواء منها البيئة الطبيعية أو البيئة الاجتماعية .

فالبيئة الطبيعية هى تلك البيئة التى نجدها فى بادية العرب أى البيئة الصحراوية المتشابهة المعالم الممتدة الدروب على نسق واحد فى أضيق

حدود التنوع ، فلا غابات ولا جداول وأنهار ولا جبال مورقة ، بل فى الغالب الأعم صحراوات ممتدة على مدى البصر تعبرها الناقة بخطى وئيدة رتيبة وإيقاع مطرد هو الذى نجده منعكسا فى التركيب الموسيقى للقصيدة العربيـة ، ومن المؤكد أنه لم يكن من قبيل المصادفة تنوع وتغير التركيب الموسيقى للقصيدة العربية ، فى بلاد الأندلس حيث تتنوع مشاهد الطبيعة من جبال مورقة إلى أنهار وجداول رقراقة إلى حقول وجنان منبسطة إلى صخور ووديان فمنذ القرن الثالث الهجرى أخذ يظهر فى الأندلس ما نسميه بالموشحات ، التى يعرفها ابن خلدون بقوله : « إنها فن أحدثه أهل الأندلس ينظمونه أسماطا أسماطا وأغصانا أغصانا ، ويصدرون فيه عن كافة البحور التقليدية مع تركيب الموشح على أشكال متباينة يعتبر من أكثرها ذيوعا تركيبه من لازمة من بيتين ثم مقطوعة من ثلاثة أبيات وهكذا الى أن ينتهى الموشح مثل قول ابن سهل الأندلسى فى توشيح له :

هل درى ظبى الحمى أن قد حمى   قلب صب حله من مكنس
فهو فى حر وخفق مثلمـــا   لعبت ريح الصبا بالقبس

* * *

يا بدورا أشرقت يوم النوى   غُرَرًا تسلك بى نهج الغَرَرْ

ما لنفسي في الهوى ذنب سوى   منكمُ الحسنى ومن عيني النظر
أجتني اللذات مكلوم الجوى   والتذاذي من حبيبي بالفكَر

* * *

كلما أشكوه وجدي بسمَا   كالرُّبا بالعارض المنبجسِ
إذ يقيم القطر فيها مأتماً   وهي من بهجتها في عُرُسِ

* * *

أيها السائل عن جرمي لديهِ   لي جزاء الذنب وهْو المذنبَ
أخذت شمس الضحى من وجنتيه،   مشرقا للشمس فيه مغربُ
ذهب الدمع بأشواقي إليه   وله خد بلحظي مُذْهَبُ

* * *

ينبت الورد بغرسي كلما   لاحظته مقلتي في الخُلَسِ
ليت شعري أي شيء حرّما   ذلك الورد على المغترسِ

* * *

كلما أشكو اليه حرَقي   غادرتني مقلتاه دنفاً
تركتْ ألحاظه من رمقي   أثرَ النمل على صُمِّ الصَّفَا
وأنا أشكره فيما بقيِ   لستُ ألحاهُ على ما أتلفا

* * *

فهو عندي عادل إن ظلما وعذولى نطقه كالخرس
ليس لى فى الأمر حكم بعد ما حل من نفسى محل النفَسِ

* * *

منه للنار بأحشائى ضِرامْ تتلظى كل حين ما تشاء
هى فى خديه برد وسلام وهى حر وحريق فى الحشا
أتقى منه على حكم الغرام أسداً ورداً وأهواه رشا

* * *

قلت لما أن تبدى معلما وهو من ألحاظه فى حرس
أيها الآخذ قلبي مغنما إجعل الوصل مكان الخمس

ثم إن الشعر العربى التقليدى لم يكد ينتشر فى الأمصار ذات البيئات الطبيعية المتباينة حتى أخذت صوره وتراكيبه الموسيقية تتعدد وتتنوع على غرار تلك البيئات الطبيعية . فنشأ فى الشعر الشعبي أنواع من التراكيب الموسيقية المختلفة التى يطول بنا تحليلها مثل الزجل والمواليا والكان كان والقوما .

وأما البيئة الاجتماعية فقد كانت العامل الأساسى الذى تحكم فى تصميم القصيدة العربية التقليدية ، ذلك لأن هذه القصيدة كانت بلا شك عند نشأتها التقليدية الأولى تعبيراً من الشاعر عن وجدانه وخلجات روحه أو وصفا لبيئته استجابة لغريزة المحاكاة

الشهيرة . غير أن البيئة الاجتماعية الفقيرة لم تلبث أن أنتجت التكسب بالشعر ، فاضطر الشاعر إلى المديح، وعز عليه أن يترك هدفه التلقائى من قول الشعر وهو التعبير عن وجدانه ووصف بيئته ، فحاول أن يجمع بين الهدفين ، ومن هنا ظهرت الصورة التقليدية للقصيدة العربية وتجمدت وهى تلك الصورة التى وصفتها مدارس التجديد فى شعرنا العربى المعاصر بالتفكك وانعدام وحدة الغرض فضلا عن وحدة الموضوع والوحدة العضوية ، كما اتهمتها أحدث مدارسنا بالرتابة المسرفة وعدم التصميم الهندسى فى البناء الموسيقى والوقوف عند وحدة البيت بدلا من وحدة التفعيلة التى يمكن أن تواتى الصورة الجديدة من القصيدة العربية التى تتضمن موضوعا ينقسم إلى مراحل ومع ذلك يكون فى جملته وحدة عضوية منسقة على نحو ما سبق أن أوضحنا .

خلاصة

وهكذا نخلص من هذا الاستعراض السريع لنشأة نظرية الشعر وتطورها إلى أن الشعر لم يعد يقصد به اليوم فى الغالب الأعم إلا إلى الشعر الغنائى الذى لم يستطع أن يخضع يوماً خضوعاً تاماً لنظرية المحاكاة التى تعتبر الأصل البعيد لمذاهب الواقعية والطبيعية فى الأدب ، بل لقد استطاع هذا الفن الغنائى أن يتخلص تخلصا نهائيا سافراً من تلك النظرية ليصبح أساسه الفلسفى الحاجة إلى التعبير لا غريزة المحاكاة ، وقد تم ذلك بفضل الرومانسيين الذين قالوا إن الشعر وجدان .

وعندما عاد الاتجاه الواقعى إلى الظهور فى العصر الحديث ، بل والسيطرة على فنون الأدب كلها لم تستطع تلك الواقعية أيضا أن تخضع الشعر الغنائى لسلطانها إخضاعاً تاماً ، وإنما كل ما استطاعته هو أن حولت الوجدان من الذاتية إلى الجماعية دون أن تنفى عنه الطابع الوجدانى الذى لا يمكن أن يعتبر الشعر شعراً بدونه ، وإذا كانت قد حولته أيضاً من الذاتية إلى الموضوعية فإن هذه الموضوعية لم تستطع أن تختلط بموضوعية

فنون الأدب النثرية كالقصة أو المسرحية لا فى بلادنا ولا فى غيرها من بلاد العالم ، وإن تكن تلك الواقعية الموضوعية الاجتماعية قد أدت بالضرورة إلى تغيير صورة القصيدة فى بنائها الشعرى وبنائها الموسيقى على السواء ، ولكن دون أن تفقدها الطابع الشعرى الذى يتركز أولا وقبل كل شىء فى التصوير البيانى ذلك التصوير الذى وسعت الرمزية من نطاقه ونقلته من عالم الحواس الظاهرى إلى عالم النفس ووقع الصور فيها ودون أن تفقدها العنصر الموسيقى الذى يعتبر هو الآخر طابعاً أساسياً للشعر ومميزا له عن النثر ، فضلاً عن أن الموسيقى ليست حلية ولا وسيلة تطريب ، بل إنها وسيلة أداء تصل إلى التعبير عن مفارقات المعانى وظلالها العاطفية ، بل وألوانها النفسية التى كثيراً ما تعجز اللغة المنثورة عن استخراجها من باطن النفس حتى رأينا مؤلفنا العربى الكبير ابن عبد ربه يقول فى عقده الفريد : « إن النغم فضل فى المنطق لم تستطع اللغة استخراجه ، فاستخرجته الأوزان على الترجيع لا على التقطيع ، فلما ظهرت عشقتها النفس وحن لها الفؤاد » ويقول إفلاطون : « إن النفس لا ينبغى أن تمنع عن معاشقة بعضها بعضا »

وكل ما طرأ على الطبيعة الموسيقية لشعرنا الحديث هو أن

استعضنا عن وحدة البيت الموسيقية بوحدة التفعيلة مع توزيع التفعيلات فى مقطوعات تستقل وتتـــكامل مع المقطوعات الأخرى لتحقق الوحدة الموسيقية الـكاملة للقصيدة ، أى أن كل ما حدث هو تغيير التوزيع الموسيقى داخل القصيدة ، وأما إهدار تلك الموسيقى إهداراً كاملاً فقول لا يستطيع أن يقره شاعر موهوب أو ناقد مستنير .

الشعر العربي وتطوره

فرغنا من الحديث عن النظرية العامة للشعر من حيث أساسها الفلسفي ومقوماتها الأساسية وتطور تلك المقومات ، ونود أن ننظر في الشعر العربي على ضوء نظرية الشعر العامة ، وتطور ذلك الشعر منذ العصر الجاهلي حتى اليوم .

فنون الشعر :

وأول ما يستحق النظر هو تحديد وتعريف الفنون الشعرية التي عرفها العرب دون غيرها من فنونه الأخرى مع تعليل سريع لما عرفوه وما جهلوه .

فالأدب العربي الفني لم يعرف من فنون الشعر المعروفة في الآداب العالمية غير فن واحد هو الفن المعروف باسم « الشعر الغنائي » أي شعر القصائد . دون الفنين الآخرين وهما : فن الملاحم - وفن الشعر التمثيلي . وإن يكن الأدب الشعبي قد كان أكثر تنوعاً وأوسع آفاقاً من الأدب الفني الذي ظل حبيساً في الآفاق التي رسمها أدب الجزيرة العربية منذ العصر الجاهلي . فالأدب العربي لم يلبث أن انتقل مع الإسلام واللغة العربية إلى

أقطار مترامية خلف حدود الجزيرة ، ولم تقنع الشعوب الجديدة التى اتخذت العربية لساناً بما رسم أدب الجزيرة من مجالات ونماذج وأصول وقيود لأن بيئات تلك الشعوب وحاجاتها النفسية كانت تختلف عن بيئة الجزيرة وحاجاتها ، ولذلك نرى الشعوب التى تعربت فى العراق والشام ومصر وشمال أفريقيا تخلق لنفسها الملاحم الشعبية التى لا تنتسب لشاعر معين بل يشترك فى تأليفها والإضافة إليها عدد من الشعراء الشعبيين المجهولين ، منهم الشاعر فحسب ومنهم الشاعر والمنشد والعازف على الربابة فى وقت واحد . وبفضل هؤلاء الشعراء الشعبيين المجهولين تمتعت تلك الشعوب بما لدينا اليوم من ملاحم شعبية مثل : ملحمة عنترة وملحمة أبى زيد الهلالى سلامة ، وملحمة الظاهر بيبرس على نحو ما تمتعت بالقصص الشعبية التى اكتسبت شهرة عالمية مثل قصص ألف ليلة وليلة .

وإذا كان الأدب الفنى لم يعرف ما يشبه المسرحيات من قريب أو بعيد لأسباب وتعليلات لا يزال الباحثون يتناقشون فيها ، فإن الأدب الشعبى قد عرف فنوناً تشبه إلى حد ما الفن المسرحى مثل : الأراجوز وخيال الظل وإن يكن هذا الفن بمعناه الكامل لم ينشأ فى عالمنا العربى الحديث تطوراً عن هذه الفنون الشعبية ،

بل أخذناه عن الغربيين بعد اتصالنا بهم فى القرن الماضى وابتداء من سنة ١٨٤٨ وهى السنة التى ابتدأ فيها هذا الفن فى منزل أحد التجار الأدباء ببيروت هو مارون نقاش ». بل إن فن الشعر العربى التقليدى وهو الفن الغنائى إذا كان قد تحجرت صوره وقوالبه فى الشرق العربى إذ البيئة شديدة القرب من الجزيرة مهد اللغة وأدبها فإنه لم يلبث أن تمرد على هذه الصور المتحجرة فى بيئة جديدة نائية كبيئة الأندلس حيث ظهرت الموشحات كما سبق أن أوضحنا . وفى الشرق والغرب العربى معاً تمرد الشعر الشعبى على تلك الصور المتحجرة أيضاً ، فظهرت فى الشعر الشعبى فنون الزجل والمواليا والكان كان والقوما وغيرها .

وهكذا نخلص إلى أن شعرنا الفنى الفصيح هو وحده الذى اقتصر فى أدبنا العربى التقليدى على الشعر الغنائى المحدد فى صورة القصيدة ذات الوزن الواحد والقافية الواحدة .

طبيعة الشعر العربى :

والآن وقد فرغنا من تحديد نوع الشعر العربى التقليدى يحق لنا أن ننظر فى طبيعة هذا الشعر وتطوره فنرى أنه قد نشأ

منذ جاهليته الأولى مطابقا مطابقة عجيبة لنظرية المحاكاة الارسطالية .

فالشعر الجاهلى من الشعر الذى يصدق عليه إلى أبعد الحدود القول: بأن الشعر رسم ناطق ، أى تصوير حسى للبيئة الطبيعية والبشرية على السواء ، وهو شعر لا يكاد يظهر فيه وجدان الشاعر إلا فى القليل ، بحيث لا نستطيع أن نقول عنه إنه تعبير عن وجدان قائله ، وإذا كان فى العربية شعر يمكن أن يوصف بأنه من قبيل الفن للفن فهو بلا ريب شعر الوصف الجاهلى ، وهو الفن الذى برع فيه شعراء الجاهلية وأتقنوه إلى حد الإعجاز الذى لا نكاد نجد له مثيلا فى أدب عالمى آخر وذلك لفرط دقة الملاحظة واستقصاء الدقائق عند شعراء البادية الذين لم يتركوا فيها شيئاً إلا صوروه أدق تصوير ، فوصفوا فى دقة حسية بالغة الناقة والحصان وحمار الوحش والذئب كما وصفوا الأطلال والدمن والأثافى وبعر الآرام والهضاب والدروب وأعشاب الصحراء . وبالمثل وصفوا المرأة وصفاً حسيا دقيقا وانحصر غزلهم فيها فى هذا الوصف ولم يعرفوا الغزل العاطفى ولواعج الغرام إلا بعد ظهور الإسلام وفى بيئة الحجاز المترفة فى العصر الأموى ، حيث ظهر الغزل العذرى عند المجنون وقيس بن ذريح

وجميل بن معمر وابن قيس الرقيات وكثير عزة .

فامرؤ القيس مثلا ، يتغزل فى الحبيبة فلا يعدو هـذا الغزل وصفها الحسى وتصوير مفاتنها الجسمية إما على الطبيعة وإما وفقا للمثل الأعلى للجمال عند الشاعر وبيئته البدوية فيقول عنها :

مهفهفة بيضاءُ غيرُ مُفاضَة
ترائبها مصقولةٌ كالسجنجلِ
تصدُّ وتبدى عن أسيل وتتقى
بناظرةٍ من وحش وَجْرةَ مُطْفِلِ
وجيد كجيدِ الرئم ليس بفاحش
إذا هى نصَّتْهُ ولا بمعَطَّلِ
وفرعٍ يزين المتنَ أسودَ فاحمٍ
أثيثٍ كقنوِ النخلة المتعثكل
غدائره مستشذرات إلى العلا
تضل العِقَاصُ فى مثنّى ومُرْسَلِ
وكشح لطيف كالجديلِ مخصّرٍ
وساق كأنبوبِ السَّقِىّ المذلّلِ

ويضحي فتيت المسك فوقَ فراشها
نؤوم الضحى لم تنتطقْ عن تفضّلُ
وتعطو برَخصٍ غير شَثْنٍ كأنه
أساريعُ ظبيٍ أو مساويك إسحَلِ
تضيءُ الظلامَ بالعشاء كأنها
منارةُ مُمسَى راهب متبتل

فهذا وصف حسى للمحبوبة لانكاد نحس فيه أى انفعال للشاعر بجمال مايصف ، وكأنه يصف للوصف أو يفتن للفن ، اللهم إلا أن يكون هذا الوصف لمثل أعلى للجمال عند الشاعر وبيئته أكثر منه وصفاً على الطبيعة . ومن المعلوم أن المحاكاة قد تكون لما هو كائن كما قد تكون لما يجب أن يكون أو يمكن أن يكون فالشاعر يصف الحبيبة خلال مغامرة حسية بأنها بيضاء خفيفة لحم البطن ضامرة الخصر مصقولة الترائب كالمرآة ، طويلة الجيد كالظبية في غير فحش أى فى غير إسراف ، كما يصف شعرها الأسود الفاحم الذى يغطى ظهرها وقد عقصت بعضه فوق رأسها وأرسلت بعضه ويصف لين ساقها وطراوته التى يشبهها بالنبات الرخص الذى ينمو فى ظل النخيل ويسقيه الماء ، وفى النهاية يصف عطرها وما تتقلب فيه من نعمة يدلل عليها بأنها

نؤوم الضحى لا تمتطق فى الصباح ملابسها الخفيفة لتعمل ، بل لتتخفف ، كما يدلل عليها بطراوة أناملها ونعومتها شأن المترفات وأخيراً بإشراق وجهها الذى يلوح وقت العشاء كأنه مصباح راهب متبتل فى صومعته .

والذى لا شك فيه أن الشعر الجاهلى كان من أصدق الشعر فى التعبير عن بيئته ومثلها العليا نابعاً عن طبع أصيل حتى لنحسبه هو والشعر الأموى خـــير ما أنتج العرب القدماء من شعر من الناحية الفنية الخالصة ، ومع ذلك فلا يستطيع أحد أن ينكر ما كان للإسلام من أثر بالغ فى تحريك وجدان الشعراء ، سواء فى ذلك الوجدان العاطفى الخالص أو الوجدان الدينى أو الوجدان السياسى الاجتماعى على أثر الخلافات السياسية والاجتماعية التى أخذت تظهر منذ خلافة عثمان بن عفــان وما تلاها من تحزب للأمويين أو للعلويين فأدت إلى ظهور شعر الخوارج وشعر الشيعة ذى اللون السياسى الواضح ، كما أدى إلى ظهور البيئة المترفة المرهفة المتعطلة بالحجاز بعد أن انتقلت الخلافة إلى دمشق ، ففى هذه البيئة ترى شعر الوجدان العاطفى يظهر لأول مرة عند الشعراء العذريين الذين نستطيع أن نقرأ شعر الشاعر منهم كله دون أن نخرج بصورة ولو مقاربة للمحبوبة ، وإنما نخرج منه

بتعبير قوى حار عن لواعج الحب وآلامه وآماله فى وجدان الشاعر ، وشتان بين هذا التعبير الوجدانى الخالص وبين الوصف الحسى الذى شاهدنا مثلا له فى وصف امرئ القيس للعشيقة ، وأين هذا الوصف الحسى من قول قيس بن ذريح مثلا عن حبه للبنى :

ويا قلب خبرنى إذا شطت النوى
بلبنى وزالت عنك ، ما أنت صانع؟
أقضّى نهارى بالحديث وبالمنى
ويجمعنى والهم بالليل جامع
نهارى نهار الناس حتى إذا دجا
بىَ الليل هزتنى إليكِ المضاجع
فلا تبكِيَنْ فى إثر شىء ندامة
إذا نزعته من يديك النوازع
لقد رسخت فى القلب منك مودة
كما رسخت فى الراحتين الأصابع

فقيس لم يحاول قط أن يصور لبنى ، والمجنون أى قيس ابن الملوح لم يصور ليلى ، وجميل لم يكد يصور بثينة ، وكثير لم يصور عزة، وإنما بكوا جميعا حبهم وعبروا عن لواعجه ولفظوا

مكنون وجدانهم حتى لكأنهم من شعراء الوجدان المحدثين .

وعلى أية حال فالشعر الجاهلى قد كان شعراً صادقا أصيلا كما كان الشعر الأمـــوى صادقا أصيلا ، لأن كليهما أخلص لبيئته ونوازعها ومثلها العليا وطبيعة حياتها فهو من شعر الطبع ، وأما شعر العصر العباسى وبخاصة العصر المتأخر منه فلم يعد يأخذ عن الطبيعة ، بل أخذ يحاكى الشعر الجاهلى والشعر الأموى وكان ذلك بدء جفاف نبع الشعر العربى وتحجره وطغيان التقليد عليه حتى أصبح شعر صيغ وقوالب أكثر منه شعر طبع وطبيعة .

فالشعراء العباسيون قد استمروا فى وصف الأطلال والنؤى والأثافى على الرغم من أنهم قد أصبحوا أهل حضر وسكان مدن وحدائق وأعناب . وقد تحكم التقليد فى الشعر العربى إلى حد فشلت معه كل محاولة للتجديد كتلك التى دعا إليها شاعر متمرد كأبى نواس عندما قال :

صفة الطلول بلاغة القـدم
فاجعل صفاتك لابنة الكرم
لا تخدعن عن التى جعلت
سقم الصحيـح وصحة السقم

تصف الطلول على السماع بها

أفذو العيان كأنت فى الحكم

وإذا وصفت الشيء متبعاً

لم تخل من غلط ومن وهم

وذلك على الرغم من أن بعض شعراء العصر العباسى الآخرين حاولوا الاستماع إلى هذه الدعوة مثل أشجع السلمى عند ما أتى الرشيد مادحا فى قصر له بالرقة فاستهل قصيدته بقوله :

قصر عليه تحية وسلام

ألقت عليه جمالها الأيام

قصرت سقوف المزن دون سقوفه

فيه لأعلام الهدى أعلام

وذلك لأن التقاليد كانت أقوى من كل تمرد أو نزوع إلى التجديد أو رغبة فى الصدور عن الحياة مباشرة حتى لنرى شاعراً معاصراً كأحمد شوقى لا يزال يحس بقبضة هذه التقاليد العنيفة فيصفها فى مقدمة ديوانه القديم الذى صدر فى سنة ١٩٠٣ بأنها كالأفعوان ، أى كالثعبان الذى لا يؤخذ إلا من خلف وبأطراف البنان . وهذا هو مافعله دعاة التجديد الذى سمى بالبديع فى العصر العباسى المتأخر ، وهم : أبو تمام ومدرسته فإنهم لم يحاولوا

التجديد فى معدن الشعر ومضمونه ، وإنما حاولوا التجديد فيما سموه بالبديع ،أي التجديد فى التعبير الشعرى عن طريق الزخارف اللفظية من جناس وطباق وغيرها مما أدى إلى ظهور علم جديد بهذا الاسم وهو « علم البديع » الذى فصل أوجهه وبلغ بها الأربعة والثلاثين أبو هلال العسكرى فى كتاب: «سر الصناعتين». ومنذ ذلك الحين أخذ الشعر العربى يفقد طلاوة أسلوبه إلى جوار فقدانه المضمون الحى فانتصار البديع على عمود الشعر يعتبر فى نظرنا أقوى ضربة نزلت بالشعر العربى ، وما زالت به حتى أحالته فى عصوره المتأخرة إلى زخارف لفظية خاوية وحرمته من كل جدة فكرية أو عاطفية أو فنية ، وذلك فيما عدا شعراء قلائل كانوا أقوى طبعا وأصالة من أن تسترقهم التقاليد او يستهويهم البديع، بمحسناته اللفظية السقيمة ومنهم ابن الرومى والمتنبي وابو العلاء المعرى الذين جاوروا عصر البديع دون ان يطغى عليهم فكانوا من رواد الشعر الذى تظهر فيه شخصية قائله ويمكن ان نلتقط ملامح تلك الشخصية من شعرها . وربما كان المتنبي أصدق شاهد على ذلك الاتجاه الذى كان لاتصال العرب بالثقافات الأجنبية وبخاصة الثقافة اليونانية أثر كبير فى حدوثه ، فباستطاعتنا ان نعود إلى بعض أغراض الشعر العربى التقليدية عند المتنبى مثلا،

فنجده قد أحدث فيها من التجديد فى المضمون ما لفت أنظار بعض نقاد العرب القدماء أنفسهم مثل « الثعالبى » فى « يتيمة الدهر » حيث نراه يتحدث عن مساوئ المتنبى ومحاسنه ، فيذكر بين محاسنه أنه قد انفرد فى المدح بمذهب استكثر من سلوكه اقتدارا منه وتبحرا فى الألفاظ والمعانى ورفعا لنفسه عن درجة الشعراء وتدريجا لها إلى مماثلة الملوك ، وذلك بمخاطبة الممدوح من الملوك بمثل مخاطبة المحبوب ثم استعمال ألفاظ الغزل والنسيب فى أوصاف الحرب والجد .

هذا ما يقوله صاحب اليتيمة ، والذى لا شك فيه أن له فضل ملاحظة الظاهرة ثم فضل تعليلها وفى الأمثلة التى يوردها ما يقطع بصحة ما يقول ، وأما التعليل فواضح النقص وذلك لأنه لا يكفى ان نرى فى تجديده مهارة فنية ورغبة فى رفع نفسه إلى مرتبة ممدوحه فتلك ظاهرة أعمق فى تاريخ الشاعر وطبيعته النفسية مما ظن الثعالبى .

وأول ما نلفت إليه النظر هو ما لاحظه صاحب اليتيمة نفسه من أن استخدام لغة الحب فى المدح والحرب مذهب انفرد به المتنبى وهذا حق ، فإننا لم نشهد ذلك من شعراء العرب ، جاهليين كانوا أو إسلاميين ، وإذن فتفسيره لا يمكن أن نجده إلا فى حياة

الشاعر وطبيعته النفسية . (تراجع هذه المسألة بالتفصيل فى كتاب : « النقد المنهجى عند العرب » للمؤلف) .

وقد كان حب المتنبي لسيف الدولة حباً مخلصاً فاضت به نفسه ، وإنما تكلف وساقته الدوافع الخفية عند مدحه لغير هذا الأمير العظيم . وهنا أيضاً تصح ملاحظة الثعالبي الأخرى عن مقدرة الشاعر الفنية فى تصريف المعانى وإجادة النقل والتلاعب بالكلام .

ثم إن صدور المتنبي عن هذا المذهب فى المدح وانفراده به يدل على أن الرجل لم يكن شاعراً مرتزقاً كما يزعم البعض. والناظر فى مدائحه ذاتها يرى أن شخصية الشاعر لم تخل منها قط وأن مدحه الجيد هو ماقاله فى سيف الدولة وهو مدح أشبه بالحب منه بالتملق ، وأما مدائحه الأخرى وبخاصة «كافورياته» فخير مافيها ليس مدح كافور وإنما هو شعر المتنبي الشخصى أو إشاراته إلى سيف الدولة .

* * *

وبعد هذه الوقفة عند المتنبي الذى نعتبره أكبر شعراء العرب القدماء وأقواهم طبعا وأكثرهم أصالة ، نستطيع أن نتخطى عصور الانحطاط التى تتابعت على الشعر العربى بعد القرن

الخامس للهجرة حتى نصل إلى عصر البعث والنهضة الأدبية المعاصرة التي ابتدأها شاعر البعث الكبير محمود سامى البارودى فى أواخر القرن الماضى وأوائل القرن الحاضر، فهو الشاعر الذى أعاد للشعر العربى ديباجته الأولى، وخلصه من المحسنات البديعية العقيمة والزخارف اللفظية الخاوية التى كان قد انحدر اليها، وذلك بفضل عودته إلى الشعر العربى القديم فى عصور إزدهاره، وقد وضعت الطباعة الحديثة دواوين الشعر القديمة وموضوعات الأدب العربى القديم بين يديه ويدى جيله كله فأفاد منها فى رد الديباجة القديمة الناصعة لشعرنا الغنائى وذلك مع قوة فى الطبع وانفعال بأحداث عصره وظروف حياته الثورية الشجاعة، فجاء شعره إيذانا بنهضة شعرية رائعة، هى التى وضعت الأساس للنهضة الأدبية المعاصرة وأسفرت عن المدارس الأدبية المتباينة التى ظهرت إما بوحى من قديمنا وإما بتأثر بالثقافة والآداب الغربية التى أخذنا تزداد بها اتصالا يوما بعد يوم:

« حركة البعث »:

والذى لاشك فيه أن الشيخ حسين المرصفى أستاذ البارودى قد حدد فى كتابه « الوسيلة » المنهج السليم لكل بعث منتج

عندما نصح شداة البحث بأن يستوعبوا من أصيل الشعر القديم أكثر مايستطيعون استيعابه على أن ينسوا بعد ذلك كل مااستوعبوه حتى لا يظل حملا تنوء به ملكاتهم الخلاقة ، وحتى لا يأتى شعرهم شعر ذاكرة وقوالب محفوظة بدلا من شعر طبع وحياة . ومامن شك فى أن البارودى قد استفاد بهذه النصيحة وعمل بها ، فاكتسب من الشعر القديم قوة العبارة وجهارة النغم وحاول مااستطاع أن يكون تعبيره أصيلا وأن يكون مضمونه منتزعا من ذات نفسه وأحداث عصره ، ووفق فى ذلك أحيانا كثيرة حتى ليذكرنا شعره أحيانا بشعر المتنبي ومافيه من أصالة قوية يمكن أن نحس بها .

وعلى الرغم من وضوح المنهج العربى التقليدى فى شعر البارودى من حيث صورته وديباجته ونغماته إلا أننا مع ذلك نستطيع أن نعثر على هذا الشاعر فى شعره على نحو ماقلنا عن ابن الرومى والمتنبي وأبى العلاء المعرى ، ولعله يبز فى ذلك شاعرنا التقليدى المعاصر أمير الشعراء أحمد شوقى الذى لانستطيع أن نجد فى شعره مايعيننا على تخطيط صورته النفسية على نحو مانستطيع أن نفعل مع البارودى فى مثل قوله :

سواى بتحنان الأغاريد يطرب
وغيرىَ باللذات يلهو ويُعجب
وما أنا ممن تأسِر الخمر لبه ويملك سمعيه اليراع المثقب
ولكن أخو همٍّ اذا ماترجحت
به سورةٌ نحو العلا راح يدأب
نفى النوم عن عينيه نفس أبية
لها بين أطراف الأسنة مطلب
ومن تكن العلياء همة نفسه فكل الذى يلقاه فيها محبب
اذا أنا لم أعط المكارم حقها فلا عزنى خال ولا ضمنى أب
خُلقت عيوفا لاأرى لابن حُرة
على يدا أغضى لها حين يغضب
فلست لأمر لم يكن متوَقّعا
ولست على شىء مضى أتَعتب
أسير على نهج يرى الناس غيره
لكل امرىء فيما يحاول مذهب
وانى اذا ما الشك أظلم ليله
وأمست به الأحلام حيرى تشَعب

صدعت حِفافى طرتيه بكوكب
من الرأى لايخفى عليه المغيَّب

فمن هذه المقطوعة وأمثالها نستطيع أن نخطط صورة نفسية لهذا الشاعر الفارس الذى عرف بإباء الضيم والاعتزاز بالنفس بل والكبرياء المشروعة ، بينما نخرج من دواوين شوقى مثلا دون أن نستطيع أى تخطيط لصورته النفسية . واذا جاز أن نتخذ العثور على شخصية الشاعر فى شعره مقياسا لشاعريته لجاز أن نرتفع بالبارودى درجة فوق شوقى على الرغم من انتمائهما معا الى مدرسة البعث الشعرى المعاصر .

خاتمة

واذا كانت حركة البعث الشعرى المعاصر قد استمرت بعد البارودى عند مدرسة بأكملها تزعمها شوقى وكان من كبارها حافظ ابراهيم ومحمد عبد المطلب وعلى الجارم وغيرهم ممن يعرفون اليوم بمدرسة الشعر التقليدى فإنه قد ظهرت الى جوارهم منذ أوائل هذا القرن مدارس شعرية أخرى كبيرة مثل : مدرسة شكرى والمازنى والعقاد التى اصطلحنا على تسميتها بمدرسة الديوان نسبة الى كتاب الديوان الذى هاجموا فيه المدرسه التقليدية

أعنف الهجوم . ثم المدرسة المهجرية التى تزعمها جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وإيليا أبو ماضى ومدرسة خليل مطران الذى تنتسب اليه جماعة أبوللو وأخيرا المدرسة الجديدة التى تعرف اليوم بمدرسه الشعر الواقعى أو شعر الوجدان الجماعى على نحو ماسنفصل القول .

مدارس الشعر العربي الحديث

انتهينا من الحديث عن الشعر العربى التقليدى وتطوره في ضوء النظرية العامة للشعر ووصلنا فى استعراضنا السريع إلى حركة البعث الشعرى الذى قام به فى أواخر القرن الماضى وأوائل القرن الحاضر شاعرنا الكبير محمود سامى البارودى ، وهو البعث الذى كان إيذاناً ببدء الحركة الشعرية المعاصرة وتنوع مدارسها استناداً إلى التراث العربى القديم حيناً وإلى تأثيرات الآداب الغربية ومقتضيات حياتنا الجديدة حيناً آخر . وها نحن أولاء ننظر اليوم فى هذه المدارس .

المدرسة التقليدية :

وقد كان أول هذه المدارس ظهوراً وأوسع أصحابها شهرة « المدرسة التقليدية » التى تزعمها أمير الشعراء أحمد شوقى ، وكان من فحولها شاعر النيل حافظ ابراهيم — وشاعر البداوة محمد عبد المطلب — وشاعر رشيد على الجارم — والشاعر محمد الأسمر ، ولا يزال من بين أنصارها الأحياء الشعراء : محمود عماد وعلى الجندى وعزيز أباظة .

ولقد يبدو غريبا أن يتزعم أحمد شوقى هذه المدرسة مع أنه أوفد فى بعثة دراسية إلى فرنسا حيث أقام أربع سنوات اتصل فيها بآدابها خاصة والآداب الأوربية عامة ، وتأثر أثناء إقامته بتلك الآداب حتى رأيناه يترجم شعراً قصيدة « البحيرة » للامرتين ، كما ترجم عدداً من أقاصيص « لافونتين » على ألسنة الحيوانات ، وألّف أقاصيص أخرى على غرارها ، بل وألّف الطبعة الأولى من مسرحية « على بك الكبير » سنة ١٨٩٣ ، ولكن هذا العجب يمكن أن يزول إذا ذكرنا ظروف حياة شوقى الخاصة وإعداده نفسه ليكون شاعر الأمير تمهيداً لأن يصبح أمير الشعراء ويبايعه العرب على ذلك فى سنة ١٩٢٧ ، فهو نفسه يحدثنا فى مقدمة ديوانه الأول الصادر فى سنة ١٩٠٣ بأنه قد حاول أن يتأثر بالأدب الغربى ، ولكنه لم يلبث أن تبين أن المطلوب منه هو أن يلتزم عمود الشعر العربى وتقاليده ، وفعلاً نهج هذا السبيل حتى إننا لنقرأ شعره فلا نكاد نتبين فيه أثراً واضحاً للآداب الغربية ، بل ولا للحياة الأوربية التى عاشها أربع سنوات ، وذلك فيما عدا القليل النادر إذا قورن بشاعر لاحق كـ « على محمود طه » الذى لم تتح له الإقامة المتصلة بأوربا كما أتيحت لشوقى ، ومع ذلك نحس أنه قد تأثر تأثراً عميقا بتلك

الحياة ومشاهدها الطبيعية والإنسانية خلال زياراته الصيفية العابرة لأقطار أوربا على نحو ما نشهد فى عدد من قصائده ابتداء من « الجندول » إلى «بحيرة كومو» ، بل إن قصيدةشوقى الوحيدة التى تردد بعض ذكريات باريس وهى قصيدة « غاب بولونيا » لا نحس فيها تعمقا من الشاعر فى حياة تلك المدينة الصاخبة ولا غنى فى تجاربه فيها ، وإن تكن بالغة الجمال والعذوبة فى نسيجها الشعرى وما يشيع فيها من أسى مرهف حيث يقول :

يا غاب بولون ولى ذمم عليك ولى عهود
زمن تقضى للهوى ولنا بظلك ، هل يعود ؟
حلم أريد رجوعه ورجوع أحلامى بعيد
وهب الزمان أعادها هل للشبيبة من يعيد ؟
يا غابَ بولون ولى وجد مع الذكرى يزيد
خفقت لرؤيته الضلو ع وزلزلَ القلب العميد
هلاّ ذكرتَ زمان كنا والزمان كما نريد
نطوى إليك دجى الليا لى والدجى عنا يذود
فنقول عندك ما نقو ل وليس غيرك من يعيد
نطقَى هوى وصبابة وحديثها وتر وعود
نسرى ونمرح فى فضا ئك والرياح به هجود

والطير أقعدها الكرى والناس نامت والوجود

ومن الواضح أن شوقى لم يقل هذه القصيدة وهو مقيم بباريس أيام شبابه وإنما قالها وقد تقدم به العمر عند ما عاد فى إحدى رحلاته إلى «غاب بولون» ، وإن المرء ليحار فى افتقاد أصداء الحياة الباريسية فى شعره المبكر ، ولكن هذه الحيرة يمكن أن تخف إذا ذكرنا أن شوقى لم يستطع قط أن يكون شاعراً وجدانيا وأن شعر المناسبات هو الذى غلب على شعره ، ولعله رأى فى هذا النوع من الشعر ما يواتى طموحه أكثر من شعر الوجدان ، أو لعل مزاجه الخاص لم يكن يطاوعه ، أو لعل فى ظروفه الاجتماعية وطبقته المترفعة المتزمتة ما منعه من أن يستسلم لوجدانه مترفعاً عن أن يعرضه على القراء أو السامعين ، وأيا ما يكون الأمر فإننا نعتقد أن أحمد شوقى لم يستطع — لسوء الحظ — أن يغذى طاقته الشعرية الفذة بآداب الغرب وحياة الغرب ، كما أنه لم يستطع أن يطلق طاقته على سجيتها ، وأن يخلص لنفسه وأن يرتفع بشعره إلى الآفاق الإنسانية الرحبة التى لا تتقيد بمناسبات الظرف وبملابسات المكان والزمان حتى ليصعب على أى ناقد اليوم أن يستشف من شعر شوقى شخصيته ومعالمه الروحية وأية فلسفة خاصة

فى الحياة ، وكل هذه الحقائق هى التى مكنت لمدرسة التجديد التى قادها شكرى والمازنى والعقاد من الهجوم على شوقى ومدرسته، ذلك الهجوم العنيف الذى نطالعه فى الجزأين اللذين ظهرا فى سنة ١٩٢١ من كتاب «الديوان» الذى قدر له كاتباه المازنى والعقاد أن يصل إلى العشرة أجزاء ، وقد خصصاه لمهاجمة المدرسة التقليدية كلها فى الشعر والنثر ، وذهب العقاد بنقد شوقى فاتهمه بعدم الصدق، وقرر أن الشاعر هو من أخلص لنفسه بحيث لا يحجب الكذب والتكلف شخصيته عن شعره ، كما اتهمه بالتقليد والصدور عن القوالب الشعرية المتوارثة دون قدرة على التجديد والابتكار ودون غوص وراء الحقائق العميقة والصور الجديدة وكل ذلك سواء فى شكل القصيدة أو مضمونها . وكانت جماعة الديوان متأثرة بلا ريب بالآداب الغربية وبخاصة الانجليزية منها بل وبالشعر الأوربى الرومانسى بنوع أخص بدليل إجماعهم على الدعوة إلى شعر الوجدان .

ولكن المدرسة التقليدية التى لاقت نجاحاً شعبيا واسعاً لم تستسلم قط ، بل ظلت تتشبث وتقاوم حتى اليوم .

مدرسة الديوان :

وقادت مدرسة الديوان الدعوة إلى شعر الوجدان ، واتفق ثلاثتهم على هذه الدعوة وإن اختلفوا بعد ذلك فى الاتجاه وفقاً لمزاج كل منهم الخاص ، فذهب عبد الرحمن شكرى بالتأمل الوجدانى والاستبطان الذاتى على نحو ما رأينا سابقا فى قصيدته التى يخاطب فيها المجهول ، بينما صدر المازنى فى مستهل شبابه عن روح رومانسية شاكية باكية متبرمة بالحياة ساخطة عليها ، وظل يصدر عن هذه الروح حتى هجر الشعر كله بعد الجزأين اللذين صدرا من ديوانه إلى النثر الذى برع فيه وأصبح من أعلامه ، كما تخلص من الشكوى والسخط بالسخرية والتهكم اللذين عرف بهما فى نثره ، ولعلنا نستطيع أن نحس بمدى سخطه وشكواه وتبرمه بالحياة فى مثل قوله عن « الإخوان » :

سل الخلصاء ما صنعوا بعهدى ... أضاعوه وكم هزئوا بجدى
وكبت إليهمو زهر الأمانى ... على ثقة فعدت أذم وخدى
وصلت بحبلهم حبلى فلما ... نأوا عنى قطعت حبال ودى
وكانوا حليتى فعطلت منهـا ... وغمدى ، فالحسام بغير غمد
أذم العيش بعدهمو ومن لى ... بمن يدرى أذموا العيش بعدى

وما راجعت صبرى غير أنى أكتم لوعتى فى الشوق جهدى
ولو أطلقت شوقى بل نحرى وروّى وبل غاديتيه خدى... الخ

ولعلنا نستطيع أن نلمس المزاج الرومانسى الذى كان مسيطراً على المازنى عندئذ فى قوله :

ويروعنى يأسى ويفزعنى أملى وأفرق من لقاء غدى

أو فى قوله :

إنى أرانى قد حُلت وانتسخت مع الصبا سورة من السور
وصرت غيرى فليس يعرفنى إذا رآنى صباى ذو الطرر
ولو بدا لى لبت أنكره كأننى لم أكنه فى عمرى
كأننا اثنان ليس يجمعنا فى العيش إلا تشبث الذكر
مات الفتى المازنى ثم أتى من مازن غيره على الأثر

وأما العقاد أديبنا الطموح الواسع الآفاق فقد قال الشعر فى الاتجاهات كافة فله شعر الوجدان وله الشعر الفلسفى، بل وله أيضاً شعر المناسبات، ولكننى عن نفسى أفضل ما قاله من الشعر الوجدانى الخالص الذى تروقنى منه أمثال قصيدة «نفثة» التى يقول فيها :

ظمآن ظمآن لاصوب الغمام ولا
عذب المدام ولا الأنداء تروينى

حيران حيران لانجم السماء ولا معالم الأرض فى الغماء تهديني
يقظان يقظان لاطيب الرقاد يدا نيني ولا سمر السمار يلهيني
غصان غصان لا الأوجاع تبليني
ولا الكوارث والأشجان تبكيني
شعرى دموعى وما بالشعر من عوض
عن الدموع نفاها جفن محزون
يا سوء ما أبقت الدنيا لمغتبط على المدامع أجفان المساكين
هم أطلقوا الحزن فارتاحت جوانحهم
وما استرحت بحزن فىّ مدفون
أسوان أسوان لا طب الأساة ولا
سحر الرقاة من اللأواء يشفيني
سأمان سأمان لا صفو الحياة ولا
عجائب القدر المكنون تغنيني
أصاحب الدهر لا قلب فيسعدنى على الزمان ولا خل فيأسونى
يديك فاقبضنى ياموت فى كبدى فلست تمحوه إلا حين تمحونى

وعلى أية حال فإن دعوة جماعة الديوان وبخاصة دعوتهم النقدية قد ساهمت مع دعوة المدرسة المهجرية ، ومدرسة مطران فى توجيه الشعر العربى الحديث الوجهة الوجدانية التى لا تزال

تلازمه حتى اليوم على الرغم من تطور الوجدان فى الفترة الأخيرة من الفردية إلى الجماعية .

المدرسة المهجرية :

بينما كانت جماعة الديوان تدعو إلى التجديد فى المشرق العربى كان إخوانهم فى المهاجر الأمريكية وبخاصة الشمالية منها يدعون دعوة مماثلة حتى رأينا العقاد وميخائيل نعيمة يتبادلان التحية والتأييد فى كتاب : « الغربال » الذى ألفه نعيمة وقدم له العقاد وفيه يرسم نعيمة للدعوة الجديدة سبلها ، ويرسم لنقد الشعر وتوجيهه مقاييس يستمدها من حاجاتنا النفسية الثابتة بحيث يقوم الشعر بإشباعه لحاجة أو أكثر من هذه الحاجات التى أجملها فيما يأتى :

أولا : حاجتنا إلى الإفصاح عن كل ما ينتابنا من العوامل النفسية من رجاء ويأس وفوز وفشل وإيمان وشك وحب وكره ولذة وألم وحزن وفرح وخوف وطمأنينة وكل ما يتراوح بين أقصى هذه العوامل وأدناها من الانفعالات والتأثرات .

وثانياً : حاجتنا إلى نور نهتدى به فى الحياة . وليس من نور نهتدى به غير الحقيقة . حقيقة ما فى أنفسنا وحقيقة ما فى العالم

من حولنا . ونحن وإن اختلف فهمنا عن الحقيقة لسنا ننكر أن في الحياة ما كان حقيقة في عهد آدم ولا يزال حقيقة حتى اليوم وسيبقى حقيقة إلى آخر الدهر .

وثالثا : حاجتنا إلى الجميل في كل شيء . ففي الروح عطش لا ينطفىء إلى الجمال وكل ما فيه مظهر من مظاهر الجمال ، فإننا وإن تضاربت أذواقنا فيما نحسب جميلا ونحسبه قبيحا لا يمكننا التعامي عن أن في الحياة جمالا مطلقاً لا يختلف فيه ذوقان .

ورابعاً : حاجتنا إلى الموسيقى ، ففي الروح ميل عجيب إلى الأصوات والألحان لا ندرك كنهه ، فهي تهتز لقصف الرعد ، ولخرير الماء ولحفيف الأوراق ، لكنها تنكمش من الأصوات المتنافرة وتنبسط بما تآلف منها .

ولقد وجه جبران خليل جبران شعر المهجر توجيهاً قوياً نحو الرومانسية المجنحة وامتد تأثيره إلى الشرق العربي كله ، سواء في الشعر الموزون أو الشعر المنثور وكان تأثيره أوضح ما يكون في خلق شعر المناجاة الذي سميناه في كتابنا : «في الميزان الجديد» بالشعر المهموس، ورأينا مثلا رائعاً له في قصيدة «أخي» لميخائيل نعيمة ، ولنأخذ لهذا الشعر مثلا جميلا آخر من مطلع قصيدة « الطين » لإيليا أبو ماضي :

نسي الطين ساعة انه طين حقير فصال تيهـا وعربدْ
وكسا الخزُّ جسمه فتباهى وحوى المالَ كيسهُ فتمرد
يا أخي ! لا تمل بوجهك عنى ما أنا فحمة ولا أنت فرقد
أنت لم تصنع الحرير الذى تلبس واللؤلؤ الذى تتقلد
أنت لا تأكل النضار إذا جعت ولا تشرب الجمان المنضد
أنت فى البردة الموشاة مثلي فى كسائى الرديم تشقى وتسعد
لك فى عالم النهار أمان ورؤًى والظلام فوقك ممتد
ولقلبي كما لقلبك أحلا مٌ حسان فإنه غير جلمد

* * *

أأمانىَّ كلها من تراب وأمانيكَ كلها من عسجد ؟!
وأمانىَّ كلها للتلاشي وأمانيك للخلود المؤكد ؟
لا ! فهذى وتلك تأتى وتمضى كذويها ، وأي شيء مُؤبَّد !
أيها المزدهى إذا مسَّك السقم ألا تشتكى ؟ ألا تتنهد ؟
وإذا راعك الحبيب بهجر ودعتك الذكرى ألا تتوجد ؟
أنت مثلي يهش وجهك للنعمى وفى حالة المصيبة يُكمَدَ
أدموعى خلٌّ ودمعك شهدٌ وبكائى ذل ونوحك سؤدد ؟
وابتسامى السراب لا رِى فيه وابتساماتك اللآلى الخرد
فلك واحد يظل كلينا حار طرفى به وطرفك أرمد

قمر واحــــد يطل علينا وعلى الـكوخ والبناء الموطّد
إن يـكن مشرقا لعينيك إنى لا أراه من كوة الـكوخ أسود
النجوم التى تراها أراهـا حين تخفى وحينا تتوقـد
لستَ أدنى - على غناك - إليها وأنا معْ خصاصتى لست أبعد
أنت مثلى من الثرى وإليه فلماذا يا صاحبى التيه والصد

مطران ومدرسة أبوللو:

وفى الوقت الذى كان فيه جماعة الديوان وكان المهجريون يهاجمون المدرسة التقليدية أعنف الهجوم ويدعون إلى التجديد دعوة عنيفة صاخبة كان ثمة شاعر كبير يجدد فى صمت ويقدم روائعه الجديدة حاملة الدعوة العملية لهذا التجديد ، وهو الشاعر خليل مطران الذى كتب المطولات القصصية والدرامية «الرائعة» كما كتب الوجدانيات التى رأينا مثلا جميلا لها فى قصيدة «المساء» التى كتبها سنة ١٩٠٢ وهو مريض بمكس الإسكندرية ، وقد رأينا كيف أحال الوصف فيها من الحسية التقليدية إلى الوجدانية التى يمتزج فيها الشاعر بالطبيعة ويتجاوب معها وكأنه حل بها وحلت به ، مما يجعل من مطران رائد الوصف الوجدانى فى شعرنا العربى الحديث .

ولقد أعلن الشاعر أحمد زكى أبو شادى منذ ديوانه الأول «أنداء الفجر» أنه قد تتلمذ على مطران، كما أعلن الاعتراف نفسه عدد من كبار جماعة أپوللو التى تأسست فى سنة ١٩٣٢ وأصدرت مجلتها الشعرية الخالدة التى ظلت تصدر حتى آخر سنة ١٩٣٤ متخصصة فى نشر الشعر الجديد ونقده، ومنهم الشاعر الوجدانى الكبير الدكتور ابراهيم ناجى، الذى تحدث غير مرة عن «الحمى المطرانية» التى أصابته وأصابت رفاقه.

وعلى الرغم من أن جماعة أپوللو لم تدع أنها تكون مدرسة ذات فلسفة شعرية محددة، بل أعلنت على العكس أنها تفسح صدرها وصدر مجلتها لكل شعر جيد، فإنها فى مجموعها قد تميزت بالطابع الوجدانى الخالص رغم اختلاف كبار أعضائها اختلافا بينا فى المزاج النفسى، وهو الخلاف الذى جعل من شعر ناجى قصيدة غرام ومن شعر أبى القاسم الشابى ثورة نفسية عارمة، ومن شعر على محمود طه سيمفونية مرحة مبتهجة بالحياة، ومن شعر حسن كامل الصيرفى تأملا انطوائيا متصلا فى الحياة وحقائقها، ومن شعر الهمشرى هروبا عاطفيا من صخب الحياة إلى «نارنجته الذابلة» أو إلى «قمة الأعراف»، فأغنوا شعرنا العربى المعاصر بثروة ضخمة من شعر الوجدان المتفاوت النغمات

المتعدد الألوان امتدادا من ناجي صاحب «العودة» و «الأطلال» والقائل :

تتعاقب الأقدار وهى مسيئة   كم عقنا ليل وخان نهار
وكأنما هذا القضاء خطيئة   وكأن همس نسيمه استغفار

إلى أبي القاسم الشابي الذى ظل يغالب الأقدار والمرض العضال حتى أسلم النفس الأخير فى روح ثورية صلبة عاتية نستطيع أن نحسها فى مثل قوله من قصيدة «نشيد الجبار أو هكذا غنى بروميثيوس» :

سأعيش رغم الداء والإعياء
كالنسر فوق القمة الشماء
أدنو إلى الشمس المضيئة هازئا
بالسحب والأمطار والأنواء
لا ألمح الظل الكئيب ولا أرى
ما فى قرار الهوة السوداء
وأسير فى دنيا المشاعر حالما
غردا وتلك طبيعة الشعراء
أشدو بموسيقى الحياة ووحيها
وأذيب روح الكون فى إنشائى

وأصيخ للصوت الإلهى الذى
يحيي بقلبي ميت الأصداءِ
* * *
وأقول للقدر الذى لا ينثنى
عن حرب آمالى بكل بلاءِ
لا يطفىء اللهب المؤجَّج فى دمى
موجُ الأسى وعواصف الأرزاءِ
فاصدم فؤادى ما استطعت فإنه
سيكون مثل الصخرة الصماء
لا يعرف الشكوى الذليلة والبكا
وضراعة الأطفال والضعفاء
ويعيش كالجبار يرنو دائما
للفجر . . . للفجر الجميل النائى

وقد سرت روح الشابى الثائرة فى ضمير الأمة العربية كلها فأصبحت ترى المواطن العربى فى كل قطر يردد قوله :

إذا الشعب يوما أراد الحياة فلابد أن يستجيب القدر
ولابد لليل أن ينجلى ولابد للقيد أن ينكسر

وكل ذلك إلى جوار نغمات على محمود طه الباسمة المبتهجة

فى دواوينه « الملاح التائه » و « عودة الملاح التائه » و « زهر وخمر » و « الشوق العائد » و « شرق وغرب » . وقد ردد عدد من مغنينا عددا من قصائده التى تنشر البهجة فى النفوس وفى مقدمتها أغنية « الجندول » :

أين من عينى هاتيك المجالى   يا عروس البحر يا حلم الخيال

مدرسة الوجدان الجماعى :

وسار الزمن بخطوات حثيثة فإذا بالمد الثورى يعلو موجه ، وإذا بثورتنا الوطنية الكبرى تجمع فى سنة ١٩٥٢ بين الثورة السياسية والثورة الاجتماعية ، فيأخذ الوجدان الفردى فى التقهقر شيئا فشيئا أمام الوجدان الجماعى الذى نسميه حينا بالوجدان الواقعى وحينا آخر بالوجدان الاشتراكى ، فيظهر الى جوار شعر الوجدان الفردى الخالص شعر الوجدان الجماعى الذى سبق أن رأينا كيف أخذ يجدد فى صورة القصيدة العربية ومضمونها فيتحرر من وحدة البيت ليجعل من القصيدة كلها وحدة موسيقية متصلة متماسكة ، ويلجأ فى أحيان كثيرة الى الأقصوصة الموضوعية والدراما القصيرة ليتخذ منها موضوعات لقصائده .

المكتبة الثقافية

تحقق اشــــتراكية الثقافة

صدر منها للآن :

١ — الثقافة العربية أسبق من ثقافة اليونان والعبريين للأستاذ عباس محمود العقاد
٢ — الاشتراكية والشيوعية ...... للأســـتاذ على أدهم
٣ — الظاهر بيبرس فى القصص الشعبى للدكتور عبدالحميد يونس
٤ — قصة التطور .... للدكتور أنور عبد العليم
٥ — طب وسحر .... للدكتور پول غليونجى
٦ — فجر القصة .... للأستاذ يحيي حقى
٧ — الشرق الفنان .... للدكتور زكى نجيب محمود
٨ — رمضان .... للأستاذ حسن عبدالوهاب

المكتبة الثقافية

مكتبة جامعة لكل أنواع المعرفة
فاحرص على ما فاتك منها . . .

واطلبه من :

١ ــ دار القلم .... ١٨ شارع سوق التوفيقية
٢ ــ مكاتب شركة توزيع الأخبار ... فى الأقليم المصرى
٣ ــ وكلاء الشركة القومية .... فى جميع البلاد العربية

٩ — أعلام الصحابة .... للأستاذ محمد خالد

١٠— الشرق والإسلام .... للأستاذ عبدالرحمن صدقى

١١— المريخ .... الدكتور جمال الدين / الدكتور محمود خيرى على

١٢— فن الشعر .... للدكتور محمد مندور

الثمن قرشان فقط

المكتبة الثقافية

- اول مجموعة من نوعها تحقق اشتراكية الثقافة
- تيسر لكل قارىء أن يقيم فى بيته مكتبة جامعة تحوى جميع ألوان المعــرفة بأقلام أساتذة متخصصين وبقرشين لكل كتاب .
- تصدر مرتين كل شهر . فى اوله وفى منتصفه

الكتاب القادم

الاقتصاد السياسى

احمد محمد عبد الخالق

1
3
Bibliotheca Alexandrina
مكتبة الإسكندرية
0355025

الثمن ٢ قرش

مطابع دار ...